
nr 9
ANUL III (33)
cinema
revistă lunară
de cultură
cinematografică
BUCUREŞTI — SEPTEMBRIE — 1965



Adriana Nicolaescu debutează în cinematografie interpretînd-o pe Nadina din noul film romînesc *Răscoala*.

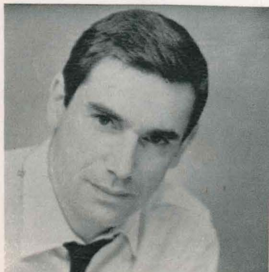
Fotografie de A. MIHAILOPOL

SUMAR:

	pag.
Scenariul de actualitate	1
Un film la start: MEANDRE	2
Şantier: HAIDUCII	4
Cronica: RUNDA 6, de *Gheorghe Tomozei*	5
Colocviu *Runda 6*:	
I se pot reproşa... de *Gheorghe Littera*	6
Ah! Amănuntele... de *Haralamb Zincă*	6
Între extrema exigenţă şi extrema îngăduinţă – un festival echivoc, *de Mircea Alexandrescu*	6–7
Corespondenţă din Franţa:	
Un martor al vremii lui: Fred Zinnemann de *Philippe Haudiquet*	8
Teleecran: „Maeştrii genului scurt" în imagini, de *Mariana Pîrvulescu*	9
Mari cineaşti despre ei înşişi: *Bunuel*	10
Un nou gen de comedie burlescă: *Norman Wisdom*, de *D. I. Suchianu*	10
Şantier: Trei interpreţi ai *Serbărilor galante* Jean-Pierre *Cassel*, Geneviève *Casile*, *de M. Aldea*; Fory *Etterle*, de *Antoaneta Tănăsescu*	12–14
Filmul — artă contemporană: MANOLE MARCUS despre generaţia tînără şi egoismul contemporan, *interviu de Eva Sîrbu*	14
Tribuna Pelicanului Alb	
Interviuri cu Horea Popescu şi Titus Mesaroş, *de Val. S. Deleanu*	16
Discuţii: Realism 20 — *Cinematograful între joc şi gravitate* de *S. Damian*	18
Cronica filmului străin:	
Omul mafiei; Un cartof, doi cartofi; A trecut o femeie; Judex; Hoţul de piersici, *realizate de D. I. Suchianu, Alice Mănoiu, Mihai Tolu, Rodica Lipatti*	19–23
Cronicheta: Carambol, *de A. Creţulescu*	24
Contracronică: Hibernare-vara, *de Radu Cosaşu*	
Şantier: *Răscoala*	25
„Şcoala documentară" faţă cu realitatea, de Mihai Tolu	25
Şantier: *Cheia visurilor*	26
Cronica documentarului: Senzaţia întregului *de Ana Maria Narti*	26
Secvenţe, Informaţii	28
Corespondenţă din R.F. Germană: Un interviu cu intenţia de a realiza un portret al lui KURT HOFFMAN *de Henni Henneicke*	29
MOSCOVA, Festival 4, *de Călin Căliman*	30
Cele mai bune douăsprezece filme documentare ale lumii (IX) Pămînt spaniol, *de Jerzy Toeplitz*	31
Corespondenţă din Atena: Grecul Alexis Zorbas trădat de americanul Anthony Quinn *de Lily Zographos*	32
Cartea de film: Pierre Leprohon: Istoria cinematografiei, *de Ion Barna*	32

Actor şi regizor, francezul Robert Hossein este cunoscut cititorilor noştri din filmele *Sentinţa, În vîltoare* **şi** *Madame Sans-Gene*

Foto: Unifrance







Camera albă este un film care îşi propune să analizeze eroi şi probleme contemporane. El prilejuieşte totodată debutul cunoscutului documentarist Virgil Calotescu în filmul artistic de lung-metraj. Sperăm ca permanentul şi îndelungatul contact cu viaţa al regizorului din anii cînd colinda meleagurile ţării cu aparatul de filmat căutînd aspectele noi, demne de semnalat, ale cotidianului îşi vor pune pecetea asupra acestui nou film romînesc.
Din distribuţie fac parte: Ion Bessoiu, Luminiţa Iacobescu, Silviu Stănculescu, Constantin Rauţki, Dumitru Rucăreanu, Amza Pellea.

SCENARIUL DE ACTUALITATE

ACTUALITATE ACTUALITATE

Un ritm nou şi noi perspective pentru munca şi creaţia poporului nostru au fost deschise de cel de-al IX-lea Congres al partidului. Continuînd firesc lupta sa de decenii, Partidul Comunist Român a făcut la Congres sinteza celor mai reprezentative cuceriri ale gîndirii şi practicii vastului şantier al construcţiei şi culturii noastre socialiste — prin aplicarea creatoare a marxism-leninismului — luminînd căile de afirmare ale celor mai autentice valori naţionale.

Hotărîrile şi îndemnurile Congresului au trezit un multiplu şi puternic ecou în rîndurile oamenilor de artă şi cultură, ca un stimulent pentru o maximă exigenţă ideologică şi profesională faţă de tot ceea ce arta şi cultura românească contemporană adaugă la tezaurul creaţiei materiale şi spirituale a poporului român, de ieri şi de azi.

De o importanţă sporită a devenit astăzi căutarea celor mai adecvate forme şi a celor mai eficace soluţii pentru dezvoltarea rodnică a fiecărui sector de activitate. „Tribună a experienţei înaintate — spunea între altele la Congres tovarăşul Nicolae Ceauşescu — presa trebuie să practice sistematic în paginile ei largi schimburi de opinii (...) Este necesar să se analizeze în paginile presei în mod critic lipsurile şi neajunsurile ce se manifestă în diferite sectoare ale activităţii noastre, să se dezvăluie cauzele acestora, arătîndu-se căile pentru înlăturarea lor".

Analizei critice diferenţiate a fiecăreia din realizările cinematografiei noastre se impune ca atare să-i adăugăm continuu, într-o măsură crescîndă, investigarea îndrăzneaţă şi competentă a posibilităţilor practice de care dispunem pentru satisfacerea celor mai înalte cerinţe. Asemenea teme, cum ar fi Surse şi perspective pentru scenariul de actualitate, Căile documentarului românesc, Sporirea numărului anual de filme, prin reducerea timpului de lucru şi scăderea preţului de cost al filmelor, **ca şi multe altele, sînt de o stringentă actualitate şi ele se înscriu de la sine la ordinea de zi a discuţiilor noastre, după cum ar fi de aşteptat ca Asociaţia Cineaştilor să organizeze cu concursul reunit al tuturor secţiilor sale şi să asigure oglindirea în presă a unor ample dezbateri de interes general privind calitatea producţiilor studiourilor noastre şi condiţiile afirmării unei şcoli româneşti în cinematografia contemporană.**

Pe prima linie de interes, în perspectiva unei desfăşurări mai fertile a creaţiei cinematografice, se află fără îndoială asigurarea unei tematici adecvate cerinţelor specifice ale artei ecranului, artă a epocii noastre, prin abordarea realităţilor complexe ale vieţii socialiste contemporane. Este tema căreia i-au fost dedicate intervenţiile la Masa rotundă a revistei „Cinema", organizată în colaborare cu Secţia de dramaturgie cinematografică a Uniunii Scriitorilor. Este o discuţie preliminară care-şi aşteaptă urmarea, atît prin noi schimburi de opinii, şi mai substanţiale, cît mai ales printr-o recoltă consistentă de scenarii de actualitate.

Masa rotundă a revistei „CINEMA"

O preocupare sinceră şi eficientă din partea studioului pentru tematica de actualitate

Ion Băieşu: Eu văd progresul filmului de actualitate legat de progresul literaturii şi al presei. Chiar dacă nu se pot scrie, din motive diverse, un mare număr de scenarii, special pentru film, în măsura în care există opere literare sau publicistice foarte valoroase, ele pot să constituie baza unor filme bune. Părerea mea e că dintre toate artele, cele şapte, literatura a spus totuşi cele mai interesante lucruri despre actualitate şi consider că una din deficienţele studioului „Bucureşti" este, cum s-a mai spus, că nu s-au luat toate romanele, toate nuvelele cu teme actuale, pentru a se vedea dacă se poate porni de la ele în realizarea unor filme. N-o să mai dau acum exemple, fiindcă s-au dat multe, deseori şi deocamdată fără mare folos. Redactorii studioului le cunosc. Aş cita însă recenta nuvelă, „Dor", publicată de D.R. Popescu în „Viaţa Românească", una din cele mai bune lucrări ale prozei noastre din ultimii ani şi care e totodată prin excelenţă cinematografică. Sînt multe romane sau nuvele, incomparabil mai reuşite, mai bune, decît oricare scenariu care s-a prezentat pînă

Sub aceste şuviţe fluturînde stă Ilona din Pădurea spînzuraţilor. Ce personaj se zămisleşte acum dincolo de perdeaua blondă?

UN FILM LA START:

meandre

Fotografii: A. MIHAILOPOL



Provenit dintre documentarişti, Mircea Săucan are la activul său filmul *Cînd primăvara e fierbinte* (1961) şi un film experimental rămas inedit, *Ţărmul n-are sfîrşit*. Prin structura sa interioară, Mircea Săucan tinde către poezie şi ambiţia sa este de a surprinde nuanţele stărilor sufleteşti ale eroilor, de a exprima ideile într-un limbaj cinematografic bogat în metafore. Se pare însă că descoperirea unui scenariu, optarea pentru o idee, elaborarea unui decupaj îl solicită de fiecare dată îndelung şi-l fac să consume, ca şi pe alţi regizori ai noştri, foarte mult timp între două premiere personale.

Noul scenariu regizoral pe care l-a întocmit şi la turnarea căruia a pornit acum două luni poartă inscripţia „după un scenariu literar de Horia Lovinescu şi Ionel Hristea", dar textul decupajului trădează ambiţia regizorului de a realiza „un film de autor" şi ca atare, în decupaj (ca şi în timpul filmărilor) totul este (sau pare) reconsiderat, recreat (eventual rescris) de regizor, ceea ce implică un risc. Cum însă regizorul nu este scriitor, trebuie să aşteptăm filmul, Mircea Săucan fiind dintre acei cineaşti care

acum studioului „Bucureşti". De aceea mi se pare că cinematografia ar trebui să stabilească poate

O COMISIE DE REDACTORI

care să-şi propună o muncă — să zicem de trei luni de zile — cîţiva oameni serioşi, care să ia realmente tot ce s-a scris în proză în ultimii ani, pentru a alege măcar cîteva bucăţi, care, dezvoltate, să poată constitui realmente un eveniment în scenaristica de actualitate.

Mircea Alexandrescu: Dar s-a mai vorbit de asemenea comisii...

Ion Băieşu: Eu n-am observat însă — aşa cum am spus şi altă dată — un efort sincer, constant şi eficient din partea studioului „Bucureşti" — nu numai intenţia exprimată, ci un efort concret — de a realiza filme mari, filme cu totul remarcabile. Am să explic concret de ce spun că n-am observat acest efort. În primul rînd, teme cum ar fi epoca glorioasă a primelor şantiere naţionale, a cooperativizării, a creării marii industrii s-au „bucurat" de o ilustrare de multe ori la un nivel imposibil de calificat, prin filme ca **Aproape de soare** sau altele, tot atît de slabe. Regizorii cei mai buni ai studioului n-au fost atraşi să realizeze filme de actualitate, ci li s-au oferit să facă altfel de filme. Dacă se vor lăsa în continuare filmele de actualitate în seama regizorilor tineri, fără experienţă, nu văd cum se va obţine un progres în această direcţie. Studioul ar trebui să-i determine tocmai pe

REGIZORII CU EXPERIENŢĂ SĂ SE PREOCUPE DE SCENARII DE ACTUALITATE

În aşa fel aş vedea eu o manifestare sinceră şi reală a interesului studioului de a rezolva această problemă.

Mircea Alexandrescu: Aceasta în ceea ce priveşte pe regizori. Dar ce ne facem cu lipsa de scenarii.

Ion Băieşu: În măsura în care e vorba de un regizor bun, el va şti să găsească o operă, un episod, un conflict de la care să pornească pentru realizarea unui film. Înainte eram de părere că autorul principal al unui film este scenaristul. Acum cred că regizorul este hotărîtor. Scenaristul, scriitorul, nu este decît un om care-l ajută, ca şi operatorul, pictorul scenograf, inginerul de sunet. În orice caz, metoda de a lăsa cu totul scenariul în seama unui scriitor, de a da de fiecare dată unui singur scriitor să compună scenariul, s-a dovedit a fi o metodă deficitară. Ea se cere abandonată. Mai cred că nu e suficient ca scriitorului să i se alăture regizorul, ci că uneori e de preferat să se adune mai mulţi scenarişti care să-l ajute pe regizor, să-i rotunjească ideile, să definitiveze dialogul, regizorul rămînînd autorul ideii şi al filmului în ansamblu. Cred apoi că se impune

ÎMBUNĂTĂŢIREA SISTEMULUI DE APROBARE A SCENARIILOR

Mă gîndesc că scenariul poate să fie aprobat de şeful grupei şi de directorul general al studioului, renunţîndu-se la discuţiile formale, greoaie şi inutile. Adică propun să se dea curs criteriului răspunderii personale. Regizorul, şeful de grupă, directorul general — ei răspund de film, pe umerii lor cade întreaga răspundere a realizării operei respective. Iar dintre aceştia trei, răspunderea principală pentru filmul în cauză cred că revine regizorului.

D. Solomon: Eu n-aş reduce la cărţile deja apărute sursa de acoperire a necesităţii de scenarii, ci aş spune că trebuie depistate toate posibilităţile existente. De multe ori se consideră că numai scriitorii reputaţi, verificaţi în literatură, pot da scenarii valoroase. Dar mi s-a întîmplat să citesc un scenariu scris de un începător care cred că este un scenariu excelent, deşi omul n-a fost remarcat de nimeni în domeniul literaturii.

Lipsa de stăruinţă în cultivarea filmului de actualitate vine din ocolirea aspectelor dramatice ale realităţii

Ov. S. Crohmălniceanu: Cred că tovarăşii Băieşu şi Solomon au ajuns la un punct de unde se poate naşte un dialog. Pentru noi problema e următoarea: dacă ne propunem să discutăm aici în ce măsură are sau nu are studioul o preocupare pentru filmele de actualitate, un prea mare ajutor în chestiunea aceasta nu putem aduce, decît spunînd destul de răspicat că nu are sau că n-a avut pînă acum sau că n-au apărut încă pe ecrane filmele care să fie rodul unei atari preocupări. Şi urmează să se tragă concluziile... Mai util cred că ar fi să observăm cum anumite carenţe care există în munca cinematografiei noastre, mai ales în ce priveşte filmul de actualitate, se conjugă cu

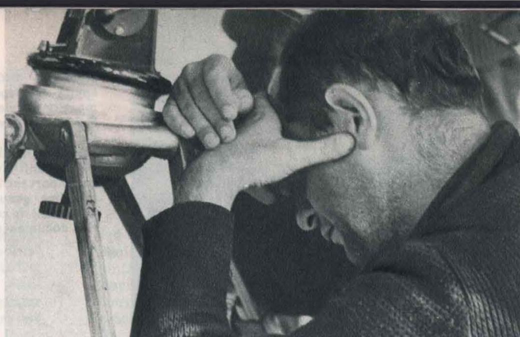
O SERIE DE PREJUDECĂŢI

iar slăbiciunile existente se maschează cu tot felul de teorii care au la epoci diferite circulaţie şi sînt servite ca soluţii — soluţii false. Cultivarea lipsită de străduinţă a filmului de actualitate vine din faptul pur şi simplu al ocolirii aspectelor dramatice ale realităţii. Fără dramatism, fără o situaţie încordată, fără prezen-

dau măsura posibilităţilor şi a intenţiilor lor nu în decupaj sau în ideile decise dinainte şi formulate programatic, ci deabia în imaginile de pe ecran (operator- Viorel Todan). E — bănuim — tocmai raţiunea care a îndemnat la risc şi a dus la intrarea în producţie a filmului.

Meandre îşi propune să fie un film despre noua intelectualitate (eroii principali sînt doi tineri arhitecţi),despre aspiraţia spre realizarea profesională şi umană confruntată cu laşitatea, cu invidia, cu arivismul. E de aşteptat astfel o incursiune în psihologia omului contemporan, o descifrare a sensurilor existenţei sale în contextul realităţii sociale, o analiză a dialecticii interioare a intectualului, o descoperire a miilor de valenţe care îl leagă pe ins de mediul în care trăieşte.

Un cuplu adolescentin, interpretat de Ana Szeles şi Dan Nuţu, serveşte ca o cutie de rezonanţă a dramelor celor maturi şi extinde cîmpul de investigaţie. Acestea sînt promisiunile...



Decizia nu pare să caracterizeze acest moment regizoral.

Ora 5, dimineaţa. Pe plajă, la Mamaia, nu e încă nimeni. Nimeni este un fel de a vorbi. Pe plajă este o echipă de filmare, adică un demiurg, care poate recrea un univers, un nou Adam, o nouă Evă. Să fie aceasta clipa sublimă cînd inspiraţia coboară pe pămînt?



tarea unor aspecte mai ascuţite ale luptei dintre vechi şi nou nu se poate naşte o lucrare cinematografică interesantă. Cu o idee ceva mai fragilă se reuşeşte eventual într-o schiţă, dar nu se poate izbuti într-un film care este prin excelenţă un gen dramatic. Iar tovarăşii de la studio — fără să intrăm în foarte multe detalii — se dau la o parte din faţa problemelor dificile, pentru că, aşa cum ştim, ele comportă greutăţi şi cer eforturi mai mari. Şi atunci se alege soluţia cea mai comodă indiferent dacă se face comedie muzicală, film istoric sau film aşa-zis de actualitate. În schimb, această practică diplomatică a ocolirii actualităţii e acoperită cu diferite... justificări şi primul răspuns care vine cînd cineva constată că filmele de actualitate lipsesc sau sînt slabe, e: „— Daţi-ne scenarii de actualitate! Nu avem scenarii de actualitate, nu avem cum să facem filme!"

UNA DIN PREJUDECĂŢILE CELE MAI GRAVE

care afectează munca cineaştilor — şi care s-a exprimat şi aici şi am intervenit tocmai cînd am avut impresia că spre aceasta se îndreaptă discuţia — este ideea că pentru realizarea unor scenarii de actualitate bune trebuie să pornim neapărat de la opere literare foarte bune, majore. E lăudabilă intenţia de a nu lăsa munca scenaristică pe seama unor oameni care n-au chemare pentru artă şi nu fac scenarii interesante. Dacă luăm însă în consideraţie istoria cinematografiei — şi noi trebuie să pornim de la experienţa generală a cinematografiei — dacă luăm lista celor mai mari filme care s-au făcut şi despre care se discută ca fiind mari opere de artă, vom constata că un număr infim dintre ele au la bază o mare operă literară. De la **Intoleranţă** al lui Griffith şi **Cetăţeanul Kane** al lui Orson Welles, pînă la ultimele filme ale lui Antonioni, pînă la **Hiroshima mon amour** al lui Resnais, nici unul din filmele acestea n-au pornit de la opere literare consacrate, de mare valoare. De multe ori s-a luat o nuvelă obscură care la apariţia ei n-a trezit nici un interes şi numai prin ingeniozitatea intervenţiilor regizorului şi ale coautorilor scenariului s-a scos o operă valoroasă. Un film atît de discutat ca **Păsările**, este făcut după o nuvelă care trecuse complet neobservată. Nimeni n-a remarcat-o. Singur Hitchcock a citit-o şi şi-a dat seama că e ceva „tare" în ea, s-a grăbit să cumpere drepturile de autor, pe nimic şi

CA UN PROSPECTOR DE PETROL A STRIGAT: AICI E PETROL!

A luat nuvela şi a făcut un film de care se vorbeşte şi acum.

Dacă un regizor descoperă o istorisire susceptibilă a deveni un scenariu interesant, dar nu se pricepe să facă un scenariu, el poate recurge — şi trebuie să recurgă — la un scenarist, la un scriitor specializat, care să-i adapteze această scriere pentru ecran. După cum se ştie, această muncă de adaptare se poate împărţi între mai mulţi — unul sau cîţiva fac naraţiunea, pe urmă, cînd trebuie dialogurile scrise se apelează la alţii... Faulkner a lucrat ani de zile la Hollywood. Dar ce a făcut el? Nu şi-a ecranizat propriile lucrări şi nici măcar n-a scris scenarii. A scris însă dialoguri la zeci de filme semnate de alţi scenarişti care nu se pricepeau să caracterizeze un erou prin cîteva replici scurte însă erau foarte pricepuţi în născocirea unei istorisiri sau a unei situaţii interesante.

CE TREBUIE FĂCUT, PRACTIC?

În primul rînd, e cazul să ne întrebăm: foloseşte studioul nostru în măsura existentă producţia literară de actualitate cea mai potrivită pentru ecran, o foloseşte în măsura necesară? Constat că multe lucrări, într-adevăr dintre cele mai interesante, care constituie azi în viaţa literară nervul cel mai viu al literaturii de actualitate, nu devin surse de inspiraţie pentru cinematografie. Mă gîndesc, bunăoară la nuvela „În treacăt" de Nicolae Velea. Din ea ar putea ieşi, după cît îmi dau eu seama, un film foarte interesant. Există 10—20 de bucăţi de tipul acesta, nu atît de bune literar ca nuvela lui Velea, dar nu e exclus ca din ele să iasă filme foarte bune, cu condiţia ca scenariul să fie inteligent şi să valorifice ideile care se găsesc în lucrarea literară. De ce să facem apoi nişte scenarii pentru filme poliţiste extravagante, dar de multe ori fără substanţă, cînd Ion Băieşu a publicat o povestire poliţistă foarte bună, „Maiorul şi moartea" care oferă din capul locului elemente solide de pornire, adecvate ecranului.

Ion Băieşu: Se spune că se va face un film după „Maiorul...".

Ov. S. Crohmălniceanu: Foarte bine dacă se va face, dar de obicei asemenea idei rămîn în paginile revistelor. A fost amintit aici D.R. Popescu care are cel puţin 2—3 povestiri despre războiul de eliberare, admirabile pentru un film de scheciuri. Există bucăţi literare scurte, foarte bune, despre lupta eroică pe care a dus-o partidul nostru pentru socializarea agriculturii. De ce să umblăm după romane ample, care trebuie prescurtate astfel încît nu mai rămîne nimic din ele?

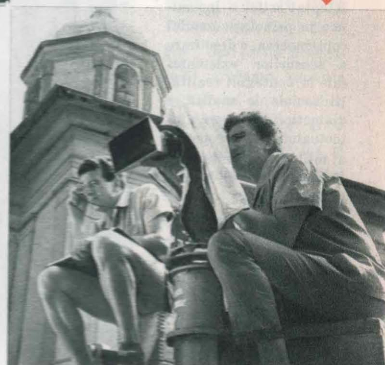
Există o obligaţie a specializării în scrierea de scenarii cinematografice

Iulian Mihu: Eu sînt uimit că, după atîţia ani de cînd există cinematografie, problema specificului cinema-



Avem o distribuţie foarte numeroasă, ne spune regizorul, o distribuţie din care menţionez pe Eliza Enciu (Maria), Florin Scărlătescu (vistiernicul), Colea Răutu, Ion Besoiu şi Al. Giugaru. Voi realiza filmul pe ecran lat, în alb-negru; pentru a sublinia puternicele conflicte dramatice, muzica va juca un rol important în sugerarea epocii, a atmosferei specifice genului. Caut să evit arhaismele, amestecul de costume, să stilizez imensul material documentar pe care ni-l oferă epoca.

Regizorul Dinu Cocea şi operatorul Gheorghe Voicu, la o repetiţie, cu puţin înaintea începerii unei filmări în exterior. Valea Prahovei, mănăstirea Suzana şi Mogoşoaia, iată cîteva din locurile în care s-au filmat episoadele viitorului film intitulat Haiducii.



ŞANTIER

HAIDUCII

Întrebat despre preferinţele sale pentru marii maeştri ai ecranului, regizorul Dinu Cocea — realizatorul noului film românesc, *Haiducii* — ne-a declarat:

— L-am admirat mai ales pe Hitchcock, pentru arta de a crea „suspens"-uri. Este un procedeu cinematografic apropiat temperamentului meu. De aceea, cînd după 9 ani de activitate ca regizor secund am pornit să realizez singur un film, mi-am ales un scenariu care, după părerea mea, se pretează folosirii acestui procedeu. Nu voi exclude analiza, pentru că nu urmăresc un film bazat pe efecte exterioare, ci unul a cărui intrigă să fie determinată de natura caracterelor care se înfruntă, de trăsăturile specifice poporului nostru. Revolta împotriva injustiţiei sociale a creat în epoca respectivă o anumită psihologie. Această psihologie a revoltei voi căuta s-o surprind.

Haiducii va fi un film de aventuri, a cărui acţiune se desfăşoară spre sfîrşitul secolului XVIII. În esenţă, el este povestea unei prietenii trădate, a unei iubiri care se termină tragic, pe fundalul luptei haiducilor împotriva domnului fanariot.

tografic se mai pune la noi între ghilimele. Indiferent de dorinţa noastră, arta ecranului se exprimă prin mijloacele sale proprii, pe care cel mai bine le cunosc regizorii, indiferent dacă ei s-au născut din scriitori, din gazetari, din vînzători de limonadă—n-are importanţă. Majoritatea scriitorilor care vin în cinematografie şi ard de dorinţa de a scrie scenarii se sperie de specificul cinematografic. Noi nu vrem să-i speriem, dar există o obligaţie a specializării şi în cinematografie şi trebuie să vorbim despre ea mai concret. Dacă Eugen Barbu ar fi prezent aici, el ar fi spus unele lucruri interesante în această privinţă. Eugen Barbu a enunţat acum un an unele păreri, susţinînd că nu se pot face filme bune decît pornind de la o literatură foarte bună. A muncit apoi în studio la realizarea a două filme şi şi-a schimbat părerea, spunînd în cele din urmă că filmul este altceva decît cele ce credea el. În mod evident, în literatura dumneavoastră, a scriitorilor, există foarte multe lucrări apte să inspire şi să fie transpuse în filme. Eu aş afirma că sînt

30—40 DE LUCRĂRI

pe care noi, regizorii, le avem în minte şi după care se pot face filme. Ca să se facă aceste filme, trebuie însă să se vrea să se facă filme de actualitate cu o dramaturgie tot atît de intensă ca şi aceea a filmelor cu subiecte din trecut. Dacă însă unii autori trebuie să aştepte trei luni de zile cu un scenariu contemporan care ridică unele probleme mai complicate şi între timp intră în producţie comedii de tipul cunoscut şi nu ştiu cîte filme istorice, nu e de mirare că regizorii, care nu pot aştepta ani de zile, acceptă în cele din urmă nişte scenarii anoste. S-a vorbit aici despre nuvela „În treacăt" de Nicolae Velea, pe care la ora actuală doreşte s-o transpună Lucian Pintilie. Şi eu am vrut odată s-o fac film. Apoi Pintilie a ajuns în privinţa ecranizării acestei lucrări la o idee mai interesantă decît aceea pe care am avut-o eu — a adăugat elemente din altă nuvelă a lui Velea şi a intuit posibilitatea realizării unui film excelent, care oriunde va fi trimis, va crea senzaţia că există o cinematografie românească interesantă.

Valerian Sava: Iulian Mihu s-a referit la unele fenomene într-adevăr demne de semnalat, mai ales dacă adaugăm că ele se leagă de lipsa de răspundere şi de criterii profesionale a fostei conduceri a studioului „Bucureşti" şi probabil şi a altor verigi ale studioului care, cum s-a constatat foarte bine, au evitat cu grijă să angajeze acţiuni de anvergură pentru obţinerea şi susţinerea unor scenarii de actualitate, rămînînd la schemele comode şi la convenţionalismele care nu dau bătaie de cap. Dar mi se pare că modul cum discută situaţia Iulian Mihu este lipsit de eficienţă. Ce înseamnă „dacă se vrea să se facă filme de actualitate cu un conţinut dramatic?" Cine să vrea? Asta înseamnă să plasăm responsabilitatea într-o sferă foarte abstractă şi să ne privăm de orice posibilitate de acţiune. Acum un an de zile, Iulian Mihu a scris în revista „Cinema" un interesant articol în care elogia convingător nuvela „În treacăt" pe care spune că a şi vrut s-o ecranizeze, dar n-a mai ecranizat-o. Apoi şi-a dat seama că Lucian Pintilie are idei mai bune decît el; dar şi Lucian Pintilie s-a apucat de alt film şi aşa mai departe. Ce se poate înţelege din toate acestea? Sau că n-a existat o reală aderenţă a regizorilor în cauză la temele respective sau că ei nu s-au manifestat ca nişte artişti într-adevăr pasionaţi de realizarea ideilor lor.

Iulian Mihu: Din păcate, decît să aştepţi luni de zile intrarea în producţie cu un film contemporan care dă de gîndit...

Ov. S. Crohmălniceanu: Dacă D.R. Popescu, Ion Băieşu, Fănuş Neagu ar fi tras o asemenea concluzie în urma experienţei pe care Velea a avut-o cu nuvela „În treacăt", ei n-ar fi dat literaturii noastre ceea ce au dat pînă astăzi. Pot să vă spun, că nu i-a fost uşor nici lui Velea, în colaborarea cu unii redactori, la publicarea istorisirii sale, dar el a vrut să spună nişte lucruri şi le-a spus.

CU CONŞTIINŢA SCRIITORULUI COMUNIST.

Sigur că în cinematografie situaţia este mai complicată. Aici nu e vorba doar de cîteva pagini de hîrtie şi de un creion. Aici e vorba de multe milioane. Dar dacă în ansamblul vieţii noastre cinematografice între regizori, scenarişti, redactori s-ar manifesta un interes mai mare şi s-ar depune eforturi tenace, pînă la urmă, ca şi în literatura noastră contemporană, ceea ce ar fi valoros ar ieşi la iveală şi s-ar afirma pe deplin.

— Continuarea în numărul viitor cu intervenţiile lui Nicolae Crişan, Petre Sălcudeanu, Iulian Mihu, Mihai Stoian, Ilie Constantin, Nicolae Ţic, Valerian Sava, Mihai Iacob, Ov. S. Crohmălniceanu.

CRONICA RUNDA 6

Cunoscut ca operator documentarist, iar mai apoi ca scenarist și coregizor de film artistic, Vladimir Popescu-Doreanu semnează — pentru întîia oară singur — un film de aventuri care ne solicită interesul: *Runda 6*. Deci:

Scenariul și regia: **VLADIMIR POPESCU—DOREANU.** *Imaginea:* **MIRCEA MLADIN.** *Sunetul:* **Georgeta MĂRĂI.** *În distribuție:* **KOVACS GYÖRGY (KOCH), ION FINTEȘTEANU (AGOPIAN), CARMEN STĂNESCU (DOAMNA AGOPIAN), ILINCA TOMOROVEANU (LAURA), ION DICHISEANU (ALEX) ȘI VERA SCHNEIDENBACH (CÎNTĂREAȚA DE BAR).**

Încercările de pînă acum în domeniul filmului polițist au fost ratate de cineaștii noștri, intriga lor naivă, construcția lor anacronică împiedicîndu-le să-și atingă scopul. *Portretul unui necunoscut*, ca și *Pisica de mare* au nemulțumit. Scenariul acestuia din urmă, compus de către același Popescu-Doreanu (atît textul scris cît și cel vorbit) era de o calitate literară și cinematografică îndoelnică. Și totuși, devenind în *Runda 6* autor atît al scenariului cît și al regiei, tînărul cineast a realizat o dramaturgie abilă, la care s-a adăugat un efort de echipă remarcabil, ceea ce a făcut din acest film, un film interesant, bine ritmat și mai ales modern interpretat.

Acțiunea *Rundei* este cuprinsă între începutul degringoladei fasciste și declanșarea în țara noastră a insurecției armate inspirate și organizate de către Partidul Comunist. Acesta nu este însă un film de război. E un film „de culise", în care primul plan nu e violentat de episoade tari, în care pistoalele licăresc de puține ori, trag de și mai puține dăți, iar strigătele și efectele sonore tradiționale sînt filtrate de o coloană de sunet concepută ca o coordonată complimentară a acțiunii. Spuneam că nu avem de-a face cu un film de război și trebuie lăudat efortul autorilor *Rundei* de a capta atenția spectatorului prin mijloace inedite, refuzîndu-și procedeele facile legate de dantelării pirotehnice ori de false momente de suspensie. Nu i se poate aduce o caracterizare mai exactă filmului (credem noi) decît afirmînd că vizionăm o peliculă în care regizorul și-a privit cu obiectivitate șansele, a intuit efectele maxime ale unei narațiuni construite fără mari pretenții și a realizat un film de aventuri în care ambițiile nu întrec posibilitățile de realizare, care rezolvă epic, cu suplețe și cu strictețe, numai ideile esențiale. Nici o clipă regia nu tinde să sugereze mai mult decît îi îngăduie scenariul și avem, ca spectatori, bucuria de a urmări un număr redus de întîmplări, dar angajînd multiple sensuri.

Filmul țintește cu precizie demascarea fascismului. E adusă în scenă rețeaua de spionaj menită să acționeze în eventualitatea înfrîngerii militare a Germaniei hitleriste, pe teritoriile țărilor din sud-estul Europei. Paralel cu campaniile de presă furibunde și amenințările cu fatidica „armă secretă", fascismul organiza rețeaua (numită convențional „Runda 6") a cărei preocupare de căpetenie urma să fie sabotarea guvernelor țărilor proaspăt eliberate ori ieșite din coaliția fascistă, pregătirea condițiilor pentru o încercare de reinstaurare a regimului fascist, printr-o eventuală acțiune militară de gigantice proporții.

Popescu-Doreanu a creat un personaj „înzestrat" cu toate datele fascistului notoriu, dar, în același timp, remarcăm că eroul său cinematografic e compus cu originalitate, regizorul și interpretul nu s-au mulțumit să facă apel la tiparele devenite clasice, ci l-au conceput cu un anumit rafinament. Doctorul Koch e fiara stilizată, bestie laborioasă ale cărei resorturi intime



Carmen Stănescu se adaptează cu ușurință platoului, creînd roluri demne de reținut.

funcționează cu exactitate matematică. Din arsenalul său de procedee nu lipsesc surîsul malițios, umorul și chiar farmecul spontan. Credem că nu exagerăm afirmînd că în interpretarea lui Kovacs György, Koch este un tip cinematografic demn de reținut și care poate sta alături de realizările unor cinematografii cu tradiție.

Împotriva „Rundei" acționează atît forțele patriotice, aflate în plină pregătire a insurecției armate, cît și o seamă de elemente cinstite din aparatul poliției. Mănunchiul de acțiuni paralele e serios complicat prin apariția spionilor englezi și asistăm (deși aceasta e numai o impresie, întrucît episoadele se petrec, în marea lor majoritate, fără noi, într-al doilea plan dramaturgic) asistăm deci la o interferare de linii, sîntem chemați însă să urmărim pasionanta luptă pentru zădărnicirea „Rundei" și regia a ținut seama de un element ignorat în lucrări de acest gen: creșterea receptivității spectatorului mediu la intrigile polițiste, capacitatea sa de a discerne rapid verva sa hrănită de cele mai bune producții ale acestui popular gen.

Devenite clasice, „poantele" filmelor polițiste cuceresc rapid aderența publicului, amator la orice vîrstă de literatură de aventuri, iar utilizarea lor, în continuare, nu mai e de conceput. Ele dispar din filme și acest fenomen aduce cu sine o neistovită căutare a noului. *Runda 6* menține o mare parte din procedeele filmelor de aventuri și nu se... aventurează să propună altele noi — ceea ce e de semnalat și de regretat —, dar în schimb creează cu succes și cert spor de interes, un al doilea plan de acțiune — pregătirea insurecției armate, care conferă secvențelor centrale semnificații mai largi, spectatorul fiind solicitat să înscrie „jocului" polițist într-un context major. Naiv descrisă în *Furtuna*, insurecția se presimte aici în fundalul acțiunilor centrale. Luarea puterii se dovedește a fi fost nu o ieșire — cinematografic — spectaculoasă — în stradă, ci o bătălie complexă, dusă pe fronturi multiple, cu un dușman înarmat cu un verificat spirit distructiv. Tensiunea din finalul filmului e rezultatul nu numai al montajului ingenios, ci al logicii dramatice, dintr-odată spectatorului impunîndu-i-se ideea că a urmărit nu numai un clasic duel spionpoliție, ci o încleștare patetică, punctată de suspensii — țintind atingerea unor țeluri majore.

La capitolul deficiențelor nu putem să nu semnalăm momente cețoase, excesiv complicate, în care foarfeca monteurului și muzica de coarde nu suplinesc fiorul istoririi. Personajul Agopian (interpretat cu suculență, de Ion Finteșteanu) e construit după date schematice. Plăcute aparițiile, Ilinca Tomoroveanu (Laura, fiica lui Agopian) și Ion Dichiseanu (Alex) se mențin pe o linie de interpretare modernă, redusă însă la proporții modeste de partitura prea sumară și uneori convențională care le-a fost rezervată la scenariu, cuplul alunecînd pe alocuri în sentimentalism. Palid și cu o pondere minimalizată în acțiune e îndeosebi Alex care, fără să-și fi dezvăluit adevărata identitate de luptător antifascist, putea să-și ilustreze mai pregnant forța și ingeniozitatea. *Runda 6* reactualizează necesitatea turnării unor filme polițiste de înalt nivel, demne de a se înscrie în competiții mondiale de vervă pasionată și spirit. Mai există un drum de parcurs pentru a ajunge aici. Cineaștii noștri, mai receptivi la cerința noutății, a originalității, nu trebuie să se limiteze la investigarea unor subiecte facil dramatice de război, ori din trecutul îndepărtat. Ei trebuie să oglindească (ori să imagineze) episoade contemporane. Filmul polițist nu se poate sustrage deziderului unanim: o cinematografie modernă, legată de cele mai bune tradiții ale artei românești, dezbătînd fenomenele actualității.

Gheorghe TOMOZEI

Doctorul Koch, în interpretarea lui György Kovacs, apare ca un personaj compus cu exactitate și rafinament.



I SE POT REPROȘA...

Tomozei găsea filmului remarcabile calități de atmosferă. Nu cred că poate fi vorba de așa ceva. Doreanu adună în secvențele barului ticuri vechi. Regăsim aici o faună convențională, știută de mult, din zeci de pelicule, aceleași gesturi, aceleași replici, aceeași cîntăreață languroasă care se alintă cu o floare și ne privește de după evantai. Casa lui Agopian e populată la onomastica fetei cu o figurație trasă parcă la șapirograf.

Unde e apoi panica bombardamentelor ori spaima chipurilor de care pomenește Laura? Interesul pentru acțiune și derularea ei enigmatică, legitim cînd nu ajunge la hipertrofiere, l-a mai împiedicat pe Doreanu să dea personajelor consistența cuvenită. Multe sînt simple siluete, simple scheme (Alex și Laura schimbă mereu replici așa-zis lirice), aparițiile episodice, spălăcite, nu se înfig în memorie. Agopian e îngroșat. Veracitate are, într-adevăr, doctorul Koch, inteligent, malițios, seniorial. Sub raportul construcției polițiste, i se pot reproșa regizorului-scenarist stîngăcii (țigara Camel, guma de mestecat — imprudențele copilărești ale lui Snopes, apariția deus ex machina a insurgenților veniți să-și salveze tovarășul schingiuit), apelul la recuzita facilă a genului (întîlnirea din cimitir), o anume contorsionare vertiginoasă a intrigii, rămasă pe alocuri confuză. S-ar mai putea aminti de anacronismele costumului și ale ilustrației muzicale. Debutul lui Doreanu merită însă atenție pentru ceea ce ne îngăduie să întrezărim. Siguranța limbajului, parcimonia mijloacelor, cele cîteva intuiții ale detaliului revelator sînt bune promisiuni. Așteptăm.

George LITTERA



Cunoscuta cîntăreață din R.D. Germană, Vera Schneidenbach, debutează cu succes în Runda 6.

AH! AMĂNUNTELE...

Literatura și filmul de aventuri cunosc în prezent o largă dezvoltare pe toate meridianele lumii. Ca într-o interminabilă cursă pe 10.000 metri, cele două „rubedenii" se sprijină și se îmbărbătează reciproc. Spațiul de față nu-mi îngăduie să amintesc titluri de filme și de cărți, nume de autori și de eroi. Corelația însă între cele două specii ar merita să devină obiectul unui studiu de specialitate. Sînt frecvente cazurile cînd o carte de aventuri trece foarte repede din raftul librăriilor pe platoul de filmare. În acest sens, exemplul cel mai convingător ni-l oferă scriitorul Georges Simenon, creatorul faimosului comisar Maigrin. Peste 800 din cărțile sale au fost ecranizate. De asemenea, nu poți să nu descoperi în creația lui Simenon influența cinematografiei. Scurtele sale romane nu sînt decît niște excelente scenarii de film. Cartea și filmul de aventuri, influențîndu-se reciproc, au contribuit din plin nu numai la crearea unor mari filme ale genului, ci au îngăduit și actorilor realizarea pe ecran a unor personaje memorabile. Ne amintim și astăzi, cu plăcere, de Peter Lorre în enigmaticul Mister Motto, de Clive Brook în sclipitorul Sherlock Holmes, de Warren Olland în faimosul detectiv chinez.

Introducerea de mai sus mi-a fost necesară pentru a sublinia că în dezvoltarea, mai mult sau mai puțin rapidă, în cadrul cinematografiei românești a filmului de aventuri e un fenomen firesc și că pe planul vieții noastre culturale urmează dezvoltării înregistrată de literatura de aventuri.

Totuși, de-a lungul filmului, prezența debutantului se face simțită. Regizorul și autorul Vladimir Popescu Doreanu nu au acordat destulă atenție unor nuanțe, după părerea mea, esențiale și care ar fi făcut filmul ceva mai accesibil. În această ordine de idei, cred că se impun cîteva observații critice.

a) La sfîrșitul filmului aflăm marea surpriză: Snopes nu e Snopes, ci Ionescu, un membru al forțelor patriotice. Lovitura de teatru e remarcabilă. Totuși, din clipa asta, ca spectator, nu poți să nu-ți pui cîteva întrebări, și să nu stabilești în evoluția personajului amănunte confuze, răsărite nu din logica anterioară subiectului, ci prin bunăvoința regizorului. Substituindu-se lui Snopes, Ionescu, în ascunzătoarea pe care Agopian i-o pune la dispoziție, fumează țigări „Camel", mestecă gumă, ucide un neamț, bea whisky și vorbește cu accent străin. Presupunem, deci, că săvîrșește cîteva greșeli pe care adevăratul Snopes, as al spionajului străin, nu le-ar fi putut săvîrși. Greșelile acestea închid în ele o mare doză dramatică. Ele ar fi putut să ducă în orice clipă la prăbușirea unor planuri elaborate de comandamentul forțelor patriotice. Momentele ca atare nu numai că nu sînt explorate artistic, dar sînt lăsate să întunece claritatea ideii filmului. În final, spectatorul nu află atitudinea tovarășilor de luptă ai lui Ionescu (nici a regizorului) față de greșelile acestuia. Spectatorul, de oricîtă bunăvoință ar da dovadă, nu poate să-și explice de ce Ionescu bea whisky și vorbește cu accent străin față de Agopian, iar față de Laura (de care se ferește) bea whisky, dar uită să mai vorbească cu accent străin.

b) Koch îi ordonă lui Agopian să ucidă. Are motivele sale. Victima este un agent al Siguranței care, lucrînd pentru Stănescu, pătrunde în casa lui Agopian, dar este surprins de „falsul Snopes" și făcut knock-out. Agopian și Koch îl găsesc pe agent fără cunoștință, instalat frumușel într-un fotoliu, cu legitimația de agent sfîșiată pe piept. Koch îi ordonă lui Agopian să-l sugrume. Acesta n-are încotro. Scena însăși e „tare". Autorului, însă, îi scapă un amănunt. Uită să lămurească de ce Koch, as al spionajului hitlerist, nu se interesează nici un moment de cel care ar fi putut să-l imobilizeze pe agent și să-l instaleze frumușel în fotoliu. Întrebarea asului era cu atît mai necesară cu cît și el locuia sub acoperișul casei lui Agopian.

c) În finalul filmului, Agopian și Mihalcea se întîlnesc noaptea, într-un cimitir. Ne găsim iarăși în fața unei secvențe-cheie. Este momentul cînd Agopian află că, de fapt, nu l-a adăpostit așa cum credea, pe Snopes. Momentul, prin esența sa, este revelatoriu și se cerea jucat ceva mai bine. Uimirea lui Agopian e ștearsă. Păcat! În felul acesta o secvență edificatoare este golită de conținutul său dramatic.

Ah, amănuntele!

d) Alex și Laura se întorc acasă după ce au trecut printr-o alarmă aeriană. Secvența este supărătoare, nu numai stîngăcia interpretării actoricești, ci și printr-un amănunt... neglijat. Laura exclamă: „Mă obsedează fețele schimonosite ale celor din adăpost!". Spectatorul, însă, fiind cu Laura în adăpost, nu prea a văzut bombardament, nici fețe schimonosite de groază și nu prea înțelege de ce Laura e într-atît de mișcată.

e) Doamna Agopian bate la ușa dormitorului lui Koch care, bineînțeles, este ocupat cu frumoasa cîntăreață de bar. Ușa se deschide, cele două femei se privesc lung și, stupoare, doamna Agopian întreabă: „Ești ocupat?". Întrebarea este cu atît mai nepotrivită (hilară chiar) cu cît pînă atunci regizorul nu insinuase nimic cu privire la cuplul nevasta lui Agopian-Koch, încît pînă și spectatorii observă că domnul Koch e ocupat.

f) Mai tot filmul se desfășoară într-o atmosferă nocturnă. Îmi place atmosfera asta: ea întregește cadrul filmului. Numai că regizorul face un abuz prea mare de străzi stropite... la vreme....

Haralamb ZINCĂ

Trimisul nostru special la Veneția, MIRCEA ALEXANDRESCU, ne scrie:

ÎNTRE EXTREMA EXIG… ÎNGĂDUINȚĂ—UN FE…

Liniștea și așteptarea au durat doar o săptămînă la Veneția. Apoi au început surprizele: unele mai bune, altele mai puțin bune. În orice caz, Fellini a devenit vedeta festivalului fără să fi fost de față. Pînă în ultima zi s-a așteptat ca pelicula realizată de el, *Julieta și fantomele* să fie, în sfîrșit, proiectată. Dar ziarele n-au putut decît să facă noi și noi speculații în legătură cu divergențele dintre realizatorul italian și selecționerii festivalului venețian. Astfel încît în competiție au rămas 11 filme și cred că misiunea cea mai delicată a revenit juriului prezidat de Carlo Bo, care a avut în față cîteva principii ce au stat în intenția organizatorilor celei de a 26-a întîlniri cinematografice de la Veneția — adică de a-i impune o elevată ținută intelectuală, culturală — și, pe de altă parte, realitatea unor pelicule care, de multe ori, nu răspundeau exigenței și intransigenței estetice urmărite.

Tendințele cele mai reprezentative

Intenționînd să promoveze tendințele cele mai interesante și mai reprezentative ale acestei arte în lume la ora de față, dar operînd cînd cu o extremă exigență (care a dus la înlăturarea lui Fellini din competiție), cînd cu o inexplicabilă îngăduință (care a prilejuit prezența unui film ca *Trei camere în Manhattan* al lui Carné), festivalul din 1965 n-a reușit în bună măsură să-și atingă țelurile propuse, ci doar să le formuleze. Pe lîngă unele pelicule ce se pot înscrie în aria unor tendințe cinematografice, el a pus alături niște veterani veniți pe platou — Marcel Carné și Theodor Dreyer (acesta fiind de fapt noul val lansat de Veneția) — și cîțiva regizori mai tineri sau de vîrstă mijlocie care se feresc să se declare adepți ai vreunui curent, dorind să fie judecați numai în individualitatea lor.

Filmul viitorului

Două filme, cred (unul aflat în competiție, *Simion din deșert* al lui Bunuel și altul, în afara ei, *Film* al lui Alan Schneider), izbutesc să pună filozofic și poate la înălțimea așteptărilor organizatorilor acestui festival, probleme privind existența umană. *Simion în deșert* al lui Bunuel, un film de 42 minute (considerat în general și nu știu de ce la Veneția ca fiind încă neterminat, poate pentru că nu are lungimea clasică pe care o au și chiar o depășesc alte pelicule) pornește de la legenda călugărului Simion Stilitul care a trăit în veacul al V-lea al e.n. și care s-a izolat în pustiu suindu-se pe o coloană de piatră spre a se purifica și a fi izbăvit de dumnezeu. În toată asceza lui, el este încercat de tot felul de suferințe și ispite. Ascetul lui Bunuel plasat de Figueroa într-un cadru de o mare forță și expresie plastică, făcîndu-te să te gîndești la frescele lui Michelangelo, are chip de martir ce se autoflagelează dar își păstrează luciditatea și o detașare ironică ce îi îngăduie sarcasmul la adresa tuturor și chiar autoironie. Însuși conceptul de contemplare pasivă a existenței pare pus și el la stîlp de Bunuel, fără echivoc sau menajamente. Viața trebuie trăită și nu privită din afara ei, pare a fi una din tezele pe care ar vrea să le afirme cineastul spaniol, nelăsînd însă să reziste incisivității lui nici gestul ascetic al lui Simion, dar nici universul satanic al existenței obișnuite, întruchipat în film printr-o secvență ce se desfășoară drept final al lui, într-un bar de noapte din New-York unde se twistează frenetic, în timp ce martirul coborît de pe coloana lui de piatră stă cu pipa în gură și bea whisky într-un derutant echivoc între asceză și opusul ei. Puritanismul și decadența sînt două dimensiuni ale unei lumi, iar Bunuel deocamdată nu este, în mod firesc, de acord cu niciuna.

Într-o altă peliculă, ce ar continua-o pe aceasta, am avea prilejul să aflăm eventual ce propune și dacă propune ceva omenirii. Deocamdată îi arată doar unele fațete. Dar cum le arată!

Film are la bază un scenariu scris de Samuel Beckett (un scenariu de sugestie, nu o dramaturgie în sens tradițional). De fapt, ideea acestei pelicule nu este departe de aceea din piesa „Ah! les beaux jours" a aceluiași Beckett, care cunoaște la ora de față un succes imens în lume și mai ales în Franța. Un bătrîn (interpretat de Buster Keaton) aleargă cu ultimele lui forțe izbindu-se de tot ce îi iese în cale (expresie evidentă a tezei universului exterior potrivnic), spre odaia lui de unde alungă orice urmă de viață: pisica, un cîine, acoperă cu o cîrpă colivia papagalului, lasă jaluzelele și singur, rupînd orice prezență sau contact cu restul lumii, scoate un pachet de fotografii — amintirile lui — pe care, după ce le contemplă o vreme, le rupe. Rămas apoi cu sine însuși și privindu-se în oglindă cu acel ochi cu care mai putea vedea, se înspăimîntă de propriul său chip.

Există în această peliculă de 20 de minute o concentrare de mijloace estetice pe care numai un film alb-negru, mut, interpretat de Keaton o poate realiza. Există exprimată aici și ideea atît de des reluată de Beckett a violenței dinafara omului, ca și obsesia izolării lui cosmice. Planul fugii din lume este continuat cu acela al fugii de sine, care dă glas de fapt psihozei ce se înstăpînește tot mai mult pe alocuri.

Un film clasic al unui avangardist

Kurosawa a propus întîlnirii cinematografice de la Veneția filmul său intitulat *Barbarossa*, în care pledoaria caldă pentru umanism este ilustrată prin povestea unui medic trăind în plină societate feudală, care se străduiește să promoveze un alt fel de relații, de omenie și prețuire între bolnav și medic, în pofida unui climat de abuz și arbitrar, ce caracterizează alcătuirea unei societăți feudale. Filmul convinge în primul rînd prin caractere, și mai ales prin caracterul lui Barbarossa, de o mare expresivitate și forță, cît și prin alegreța cu care sîntem purtați de la o situație la alta, deși ușor s-ar fi putut cădea în descriptivism folcloric.

Tineretul, o preocupare a cineaștilor lumii

În sfîrșit, o altă categorie de filme care își propun să abordeze problemele tineretului de azi, și care s-a impus acestui festival prin cîteva personalități regizorale de asemenea tinere, a oferit cîteva pelicule despre care cel mai nimerit ar fi să se spună că sînt promițătoare. Astfel, filmul lui Kuțiev, *Am douăzeci*

G ENŢĂ ŞI EXTREMA
FE STIVAL ECHIVOC

de ani, are meritul primordial de a căuta să surprindă şi să facă portretul unui tînăr obişnuit al zilelor noastre, trăind în societatea sovietică, fără a învălui efortul de portretizare într-o descripţie ireală şi dogmatică, ci pornind de la ideea mărturisită şi de mai multe ori subliniată de regizor în cadrul unei conferinţe de presă ţinută la Veneţia, că fiecare generaţie îşi are unghiul ei de vedere în a privi viaţa, propria-i existenţă, ca şi propria ei menire.

La drept vorbind, *Am douăzeci de ani* este un film care pune o întrebare celor de această vîrstă, în legătură cu unghiul de vedere propriu asupra lumii, cerîndu-le a formula propria lor opinie despre menirea socială a tînărului de azi, ca şi despre condiţia lui spirituală şi umană. Nu am avut sentimentul că filmul a trecut mai departe de această formulare de întrebări. Deşi în încercarea de a afla portretul unor tineri surprinşi de regizorul Kuţsiev există un început de răspuns dar tocmai dezvoltarea conflictului spre certitudini lipseşte din această peliculă. Regizorul ceh Milos Forman se opreşte în investigarea profilului tinerei generaţii doar la latura afectivă a existenţei lui în filmul prezentat acestui festival sub titlul *Dragostele unei blonde* (excelent interpretat de doi actori foarte tineri — Hana Brejkova, sora mai mică a celebrei actriţe cehe şi Jaroslaw Papusek despre care sînt sigur că vom mai auzi). Există şi umor, şi ironie, şi amărăciune în acest film care ar vrea să determine o mai mare responsabilitate a tînărului de azi faţă de gestul afectiv atît de compromis şi de dureros uneori din pricina superficialităţii sau a desconsiderării lui cinice, de către unii tineri. Nu ştiu cît ajunge filmul lui Forman să determine o asemenea atitudine responsabilă în spectatorul tînăr (chiar dacă el se va recunoaşte de multe ori în situaţiile din film), dar cred că şi regizorul se opreşte şi stăruie asupra planului descriptiv considerînd poate că va declanşa resorturile psihologice în spectator care să-l conducă la concluzia dorită de cineastul ceh.

Trecînd cu oarecare regret peste *Demonul de la ora 11* al lui Jean-Luc Godard, pentru că, intuind o seamă de căutări, n-am izbutit să desluşesc exact ce vrea în definitiv să spună acest regizor francez şi îngăduindu-mi să menţionez doar prezenţa filmului *Fidelitate* al tînărului regizor sovietic Todorovski (ale cărui merite trebuie asociate de îndată calităţii de debutant) menţionînd cu mirare prezenţa filmului indian *Kapurush* al lui Satiajit Ray (inexplicabilă selecţionare a comisiei festivalului veneţian), aş dori să ajung la două filme care au stîrnit discuţii, şi anume filmul cineastului american Lionel Rogosin, realizat însă în Anglia, *Bune vremuri, minunate vremuri*, şi filmul altui american, Arthur Penn, *Un oarecare Mickey*.

Două filme controversate

În privinţa filmului lui Rogosin e nevoie să pornesc de la explicaţiile date de cineast în cadrul conferinţei de presă, pentru a lămuri mai bine ce a intenţionat el să realizeze: „În problema păcii şi a războiului — a susţinut Rogosin — există în lume o imensă iresponsabilitate, o uşurinţă condamnabilă şi chiar un snobism al minimalizării acestei grave probleme. Mi-am propus să ilustrez aceste stări de lucruri prin secvenţe din diverse filme documentare şi jurnale care mi s-au părut că ilustrează mai bine teza". Există, aşadar, în filmul său tot ceea ce a mărturisit mai sus — adică secvenţe din viaţa mondenă sau din diverse alte manifestări de ordin social în care ar predomina ideea de uşurinţă şi lipsă de răspundere, deci faptele ce se produc în acele secvenţe ar fi legate de ideea de primejdie umană. Dar filmul nu izbuteşte să capete un caracter fluent şi convingător fiind doar o succesiune de secvenţe legate debil de un fel de comentariu care aparţine regizorului.

Un alt regizor american, Arthur Penn, a prezentat filmul intitulat *Un oarecare Mickey*, despre care trebuie spus înainte de toate că este strălucit interpretat de Warren Beatty, fratele actriţei Shirley MacLaine şi de actriţa Alexandra Stewart, pe care publicul nostru a văzut-o mai recent în filmul *Climate*. Pelicula lui Arthur Penn este un conglomerat de influenţe pe care autorul ei le-a suferit, pe planul ideilor de la Kafka, Eugen Ionescu, Edward Albee, iar pe cel al exploatării lor cinematografice, de la Fellini, prin acea concretizare pregnantă a propriilor nelinişti şi angoase în atmosfera filmului. Tînărul Mickey, eroul filmului, nu este un răsvrătit, nu este un furios ci un neliniştit pentru care existenţa cotidiană este un coşmar. Cauza a explicat-o regizorul la conferinţa sa de presă (urmările maccarthysmului) şi am înţeles-o abia cu acest prilej.

Melodrama sută în sută a lui Carné. *Trei camere în Manhattan* nu se va adăuga în mod sigur bogatei sale activităţi de cineast, care a dăruit omenirii, între altele, atît de poeticul film *Copiii paradisului*, sau *Oaspeţii serii*.

Leul de aur

Marele premiu i-a fost atribuit lui Visconti, pentru *Stelele Ursei*. Juriul a simţit nevoia să-şi consolideze alegerea specificînd — aşa cum procedează comisia premiului Nobel — că „Leul de aur" i se atribuie pentru întreaga sa operă cinematografică. Dar *Stelele Ursei* rămîne un film cu incertitudini în care autorul său a cultivat echivocul: în conflict îl lasă pe spectator să înţeleagă ce vrea şi să aleagă ipotezele (ceea ce n-ar fi tocmai rău dacă n-ar oferi drept cîmp de desfăşurare a imaginaţiei noastre, o paletă ce pleacă de la calomnie şi merge pînă la morbiditate). În tratare, filmul alunecă încet dar sigur către un climat teatral, iar principalul său merit stă în plasarea în cadru (o adevărată ştiinţă a lui Visconti în folosirea decorului natural oferit de palatul de la Volterra, în plină ambianţă etruscă).

Bunele intenţii nu ajung

Dacă adăugăm la cele de mai sus — şi nu m-am oprit, ba chiar nici nu am menţionat toate peliculele aflate în concurs, sau pe cele invitate în afara lui — faptul că la cel de al 26-lea festival de la Veneţia s-a ţinut o masă rotundă condusă de Aristarco, consacrată problemelor de comunicare a imaginii cinematografice, că a avut loc concomitent o retrospectivă a filmului german în perioada republicii de la Weimar, că întîlnirea a fost inaugurată de filmul lui Allio, după o schiţă de Brecht, *Bătrîna doamnă nedemnă*, că s-au putut vedea o seamă de scurt metraje interesante — am putea ajunge la constatarea unor foarte bune intenţii, într-o măsură realizate. Dar premiile acordate consfinţesc preferinţa juriului sau poate imposibilitatea lui de a fi exigent pînă la capăt. Şi mai cred că s-a trecut prea uşor peste două sau trei filme care vor avea de spus multe în privinţa filmului viitorului.

La acest festival Claudia Cardinale, interpretînd rolul Sandrei din filmul lui Visconti, venise în chip de mare favorită a Cupei Volpi pentru interpretare feminină. A învins însă Annie Girardot, pentru că a făcut dovada unor deosebite însuşiri actoriceşti, într-un rol banal.



CORESPONDENȚĂ DIN FRANȚA

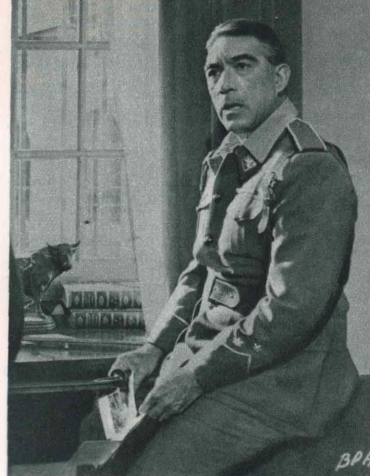
UN MARTOR AL VREMII LUI: Fred ZINNEMANN

Cinematograful: o îndelungă răbdare. Născut la Viena în 1907, Fred Zinnemann se pasionează de tînăr pentru arta filmului. Vizionarea a două realizări *Parada cea mare* de King Vidor vehementă combatere a războiului și *Lăcomia* de Stroheim, dramă realistă viguroasă, produc asupra lui efectul unui șoc și vom vedea că-și va aminti la momentul oportun de amîndouă aceste filme.

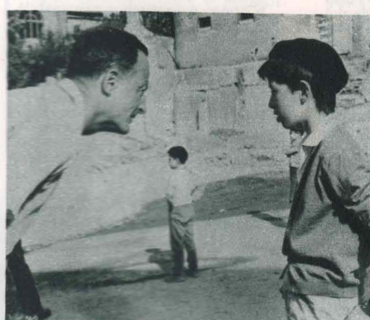
În 1927, *Oamenii, duminică* stîrnește o oarecare senzație. Turnat cu puțini bani de către o echipă de prieteni, acest film rupe deliberat cu cinematograful expresionist, cu decorurile de studio și cu realismul stilizat. Cineaștii i-au urmărit pe eroi la locurile lor de muncă și de odihnă, pe stradă și în case... Acest tablou al vieții micilor burghezi berlinezi, cînd ironic, cînd impregnat de melancolie, se dovedește a fi de un uimitor realism. Genericul filmului reunește numele lui Robert Siodmak (realizator), Billy Wilder (scenarist), Eugen Shuftan (operator), Edgar G. Ulmer și Fred Zinnemann (asistenți).

Tînărul cineast poposește cîtăva vreme în Franța, în Germania și în Statele Unite unde învață abecedarul meșteșugului. Deține rolul unui soldat german în marele film al lui Lewis Milestone *Pe frontul de vest nimic nou* și se gîndește să lucreze alături de Robert Flaherty care-i propune să facă un film despre femeile sovietice. Acest proiect nu se concretizează însă și timp de cîțiva ani Fred Zinnemann se dedică unor lucrări obscure înainte de a realiza în 1934, în Mexic, *Las redes*, în colaborare cu Paul Strand (operator) și Emilio Gomez Muriel (co-realizator). Turnat la Alvarado, aproape numai în exterioare, fără actori profesioniști, *Las redes* povestește despre pescarii exploatați care se revoltă împotriva mizeriei și oprimării la care sînt supuși. Realizat în stilul documentarului întărit de o splendidă fotografie aparținînd lui Paul Strand, filmul are simplitatea frumoaselor basme populare. El relevă în Fred Zinnemann un cineast care vrea să facă din cinema altceva decît un divertisment agreabil. Vor fi necesari totuși mai mulți ani înainte ca Zinnemann să realizeze un al doilea film. Pînă atunci, el semnează un contract cu Metro-Goldwyn-Mayer pentru care turnează cîteva scurt metraje dintre care unul cel puțin, consacrat medicului maghiar Semmelweiss, este foarte interesant.

Voința de a depune mărturie pentru epoca sa. Ca mulți cineaști, prea mulțumiți să lucreze în mod regulat, Fred Zinnemann acceptă să realizeze alternativ filme de un interes limitat, și altele, mai ambițioase și mai personale, în care încearcă să se exprime. Zinnemann nu uită că țara lui de baștină a zăcut atîta vreme sub călcîiul nazist. Adaptînd pentru ecran interesantul roman al Annei Seghers *A șaptea cruce* (1944), el reușește unul din cele mai bune filme antifasciste americane. Povestea lui Georg Eissler și a celor șase camarazi ai săi evadați dintr-un lagăr de concentrare, e cea a unui univers al fricii în care singur stăpîn e arbitrarul. Contrar numeroșilor cineaști care evocă țări străine pe platourile de la Hollywood, Zinnemann reconstituie cu minuție în studiouri, o Germanie stilizată dar veridică...



Anthony Quinn în rolul căpitanului Vinolas din Ferește-te de calul bălan.



Regizorul Fred Zinnemann pregătind o scenă cu copii.



Pe cînd era foarte tînăr, cum am mai spus, Fred Zinnemann fusese impresionat de *Parada cea mare* și jucase un rolișor în *Pe frontul de vest nimic nou*. Amintirile de război și în mod deosebit din timpul celui de al doilea război mondial nu încetează să-l obsedeze, să-i hrănească inspirația vreme de mai mulți ani. Zinnemann nu-i arată niciodată pe oameni luptînd, nu se aud decît puține focuri de armă în filmele sale, dar el pune în discuție războiul analizîndu-i consecințele, ruinele, foametea, mizeria dar și copilăria abandonată, căsătoriile nefericite. (Dificila readaptare a oamenilor după rănile războiului ca și a foștilor soldați în filmele *Act de violență*, *Oamenii, Tereza*). Foarte impresionat de neorealismul italian, Fred Zinnemann pleacă să turneze în Europa, chiar pe locurile despre care e vorba în *Căutarea* și *Tereza*.

Ferește-te de calul bălan marchează reîntoarcerea lui Zinnemann la marile subiecte moderne.

Realizat în plin „mac-carthysm", filmul său următor *Amiaza mare* are toate aparențele unui western (obiceiuri, costume, comportarea personajelor). De fapt este vorba de o tragedie: un bărbat, șeriful Kane are sarcina să asigure ordinea într-un orășel și să lupte împotriva tendințelor care-l amenință. Locuitorii orășelului nu vor să se compromită și refuză să-l sprijine pe Kane. Acesta se regăsește singur față în față cu bandiții. Scenariul filmului a fost scris de Carl Foreman care a fost nevoit apoi să se exileze în Anglia. Pelicula conține aluzii foarte precise la epoca actuală, demonstrează că lașitatea, conformismul, gustul unui anumit confort afirmat în indiferent ce împrejurări, deschid larg calea spre arbitrar...

Amiaza mare este poate capodopera lui Fred Zinnemann, în orice caz este filmul său cel mai cunoscut în lume.

Ratări și reușite. Din 1953, anul celui mai mare succes al său (de altfel foarte contestabil) *De aici la eternitate*, opera lui Fred Zinnemann, deconcertează. Pe de o parte el tinde, ca în trecut, spre un anumit realism *(O pălărie cu apă de ploaie)*, iar pe de altă parte își compromite talentul în întreprinderi hazardate *(Oklahoma, A Nun's Story)*.

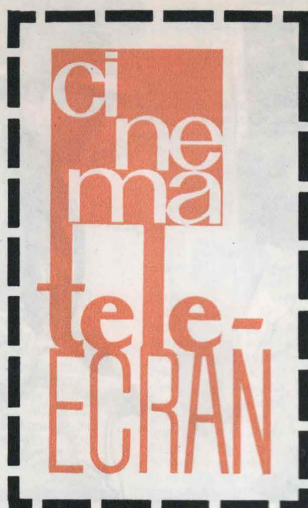
În cel mai bun film turnat în acea epocă, *O pălărie cu apă de ploaie*, el reia una din temele sale preferate, dificila readaptare a soldaților la viața civilă, și descrie în culori foarte puțin pastelate „modul de viață american", adică întrucîtva aceeași idee ca cea conținută în *Tereza* și *Participantul la căsătorie*.

Precedat de o binevoitoare cronică australiană, ultimul său film *Ferește-te de calul bălan*, marchează reîntoarcerea lui Zinnemann la marile subiecte moderne de care este în mod deosebit preocupat. *Ferește-te de calul bălan* se desfășoară la cîțiva ani după războiul civil din Spania. Spunîndu-i lui Manuel Artiguez, vechi republican refugiat la Pau, că mama lui e pe moarte, Vinolas, căpitan al gărzilor civile, îi întinde o cursă bunului său prieten, în dorința de a pune capăt unui conflict ale cărui rădăcini trebuie căutate în timpul războiului civil... Se știe că Zinnemann urăște nazismul (se spune chiar de altfel că o parte din familia sa a fost asasinată de fasciști) și în acest film el își dezvăluie limpede părerile, prezentînd într-o manieră aluzivă regimul dictatorial și polițist al lui Franco. Bineînțeles că *Ferește-te de calul bălan* a fost interzis în Spania.

Zinnemann a reconstituit cu minuție cîteva decoruri spaniole în sudul Franței, mergînd pînă acolo cu grija față de veridic încît a turnat clandestin în Spania cîteva planuri de racord. Totuși, în ciuda unei generozități de inspirație certă — caracteristică pentru întreaga operă a realizatorului — filmul nu este convingător; dacă scenariul este bun, dramaturgia lasă de dorit, este primitivă, convențională. Și cum am putea crede oare în existența acestor personaje spaniole interpretate de actori americani, francezi, italieni și chiar egipteni (Omar Sharif)?

Din toată vechea echipă care a realizat *Oamenii, duminica*, Fred Zinnemann este singurul care a rămas credincios realismului din acest film. Robert Siodmak și-a făcut o specialitate din „filme negre", Billy Wilder excelează în comedie iar Edgar Ulmer se dedă unei anumite poezii insolite. De fiecare dată cînd i-a stat în putință, Fred Zinnemann a demonstrat că a vrut să fie martorul epocii sale. Tehnician exigent, cineast sobru și atent față de cel mai neînsemnat amănunt, el a devenit grație talentului și cu vremea, unul din realizatorii cei mai stimați ai Hollywood-ului. Ceea ce nu a împiedicat însă ca ultimele sale filme, oricît de ambițioase ar fi fost, să ne lase cu foamea nepotolită. Să fi renunțat oare Zinnemann la talentul său în fața exigențelor cinematografului hollywoodian? Este prea puțin probabil. Să fie oare talentul său atît de viguros — în declin? S-ar putea. Să manifeste el oare anumite limite caracteristice talentului prob dar fără geniu? Iată poate un aspect la care ar trebui să reflectăm.

Philippe HAUDIQUET



„MAEȘTRII GENULUI SCURT" IN IMAGINI

În fond, cutia cu imagini care este televizorul, nu are, ca totul în lumea aceasta și în ciuda tuturor aparențelor, putere magică. Deși... dacă e adevărat că nu poți introduce în ea plumb și să iasă aur e tot atît de adevărat că se întîmplă că topești în straniul ei cazan aur și să curgă plumb. Un soi de alchimie inversă deci, vizibilă mai ales în ciclurile de emisiuni care au la bază tezaurul în moneda forte a literaturii universale. „Teatrul de-a lungul veacurilor", de pildă, sau „Teatrul în studio", sau „Maeștrii genului scurt"...

Aceasta din urmă mai ales, configurîndu-se din cîteva pagini de carte, în care autorul, Caragiale sau Anatole France, Mark Twain sau Andersen (lista e lungă și cuprinde în întregime nume tot atît de sonore) a spus tot ce se putea spune despre o anume față a societății și oamenilor vremii sale, este cea mai ușor pretabilă la genul de alchimie inversă. Căci aci, în ecranizarea unei schițe sau unei nuvele, omisiunea unei singure fraze, absența unui personaj sau, dimpotrivă, prezența unuia care nu s-a născut din pana scriitorului ci din fantezia autorului ecranizării, poate modifica în așa fel compoziția încît... Dar nu e frumos să începi cu eșecurile sau în orice caz nu e uzual în cronică — gustul amar se păstrează conform tradiției, pentru sfîrșitul mesei. În loc de desert.

Deci, de-a lungul timpului — deși nu ne referim decît la cîteva luni, — ciclul „Maeștrii genului scurt" a înregistrat și nu putea să nu înregistreze și realizări remarcabile. „NASUL" de Gogol, de pildă, în regia lui Cornel Todea, a reușit, păstrînd integral sfîrșitul operei autorului „Sufletelor moarte", să refacă în imagini conturul grotesc al unei societăți stupide. Cruzimea ecranizării, reproșată atunci lui Todea, era oricît de paradoxal ar părea, un elogiu — elogiul de a fi prezentat pe micul ecran nu o oarecare scenetă pe o idee de Gogol ci însăși nuvela transpusă din cuvînt în imagine și mișcare. Același lucru s-a întîmplat cu „C.F.R.", de Caragiale, în regia, dacă nu mă înșel, a lui Ion Barna. Și cu „Soldatul de plumb" al lui Andersen, în ecranizarea lui Romulus Vulpescu și aceeași regie a lui Ion Barna. În ceea ce privește „Regele gol", a doua ecranizare a emisiunii Hans Christian Andersen, interesantă neîndoios prin viziunea contemporană asupra povestirii, comportă totuși o discuție separată, legată de fidelitatea ecranizării față de opera inițială și implicit de scopurile emisiunii „Maeștrii genului scurt".

Pentru că dacă admitem — și pînă acum nimic nu ne îndreptățește să n-o facem — că „Maeștrii genului scurt" ca emisiune care prin intermediul ei face cunoștință cu marii scriitori ai lumii, trebuie să admitem și necesitatea ca acești scriitori să fie prezentați pe micul ecran pe de o parte cu operele cele mai reprezentative și cele mai pretabile ecranizării în același timp, pe de altă parte ca aceste ecranizări să *rămînă cît mai fidele spiritului* acestor opere. Însuși specificul emisiunii impune aceste cerințe. Privit din acest unghi, „REGELE GOL", fiind una dintre cele mai cunoscute și apreciate povestiri ale lui Andersen, a pierdut prin excesiva ei modernizare pe micul ecran tocmai acea undă de ironie și fin sarcasm, specifice marelui povestitor danez și a cîștigat în schimb un grotesc străin de Andersen. Telespectatorii nu au făcut astfel cunoștință cu „Regele gol" al lui Hans Christian Andersen ci cu o ecranizare de Romulus Vulpescu pe o idee de Andersen. Ceea ce este desigur și cum spuneam la început, interesant, dar în cadrul altei emisiuni.

Altfel s-a pus chestiunea cu „CRAINQUEBILLE" de Anatole France, unde ecranizarea fidelă pînă la un anume punct a omis tot ce era mai important, adică singura rațiune de a fi a nuvelei, sfîrșitul istoriei lui Crainquebille, care demonstra absurditatea vieții într-o societate nedreaptă și fără de care ecranizarea a fost practic lipsită de finalitate lăsînd telespectatorului neavizat falsa impresie că Anatole France nu și-a terminat lucrarea.

După cum ecranizarea lui Björnsen „MÎINILE" a lăsat în urma ei o oarecare nedumerire. Și aceasta nu pentru că n-ar fi fost una fidelă, ci pentru că pur și simplu nu se preta în nici un fel unei ecranizări sau cel puțin unei povestiri monotone (cum a apărut pe micul ecran) asemănătoare unei lecturi nici măcar dramatizate.

De cele mai multe ori, ecranizarea își pune amprenta și asupra regiei, a interpreților și operatorilor. „Nasul" e un exemplu fericit, „C.F.R." un al doilea, „Soldatul de plumb" un al treilea. Ni s-a părut astfel evident în toate cele trei cazuri fericite ca și în majoritatea celor nefericite, drumul de la aur la plumb începe tocmai cu ecranizarea. Regizorul, actorii, operatorii trebuie să aibă pe ce lucra, cu ce lucra. Schița sau nuvela inițială e un indiciu, un izvor de inspirație, dar materialul de prelucrat în imagini și mișcare e scenariul care, la rîndul lui, a prelucrat schița sau nuvela. Cînd ecranizarea la „Soldatul de plumb" a păstrat întreaga și delicata poezie a povestirii andersenienе, ea s-a transmis integral pe micul ecran, regizorul și actorii amplificînd-o emoționant și convingător. Și tocmai pentru că Sandu Sticlaru a reușit un Crainquebille de mare autenticitate, lipsa de finalitate a ecranizării a apărut mai supărătoare, necesitatea telespectatorului de a cunoaște sfîrșitul eroului, mai imperioasă. Și dacă e limpede că televizorul nu ascunde nici un fel de putere magică, plumbul introdus în cutia sa rămînînd plumb (ar fi de aceea de dorit să nu se mai ia plumbul drept aur, cum a fost „Comoara" de Paul Everac sau „Zorile la 445" de Ionel Hristea) e posibil ca autorul care trece prin mîinile autorilor de ecranizări, a regizorilor, actorilor, operatorilor, să rămînă aur. O demonstrează cert unele emisiuni din ciclul „Maeștrii genului scurt". Și ni se pare că „doar" cu un plus de exigență o pot demonstra toate. Cel puțin cele din acest ciclu.

Mariana PÎRVULESCU

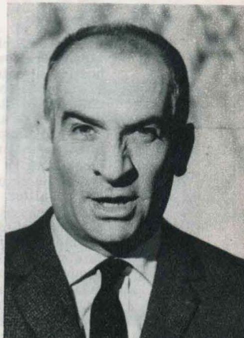


Fantomas

O comedie în Franscope (adică cinemascop franțuzesc) și Eastmancolor (adică tehnicolor transoceanic), realizată de André Hunebelle este

— un fel de **Judex** mai puțin poetic, dar mai emoționant,

— un fel de **Omul din Rio** mai puțin exotic, dar mai fantastic,



un fel de **James Bond** mai puțin grav, dar mai deconectant.

Luînd startul în genul „polițist", după 60' filmul atacă cel mai pur gen „de aventuri". Peripeții numeroase și pasionante. Spectatorul stă cu sufletul la gură, strînge pumnii și pînă la urmă cade vrăjit de: verva lui Jean Marais, comicul fermecător al lui Louis de Funes, grației Mylènei Demongeot.



Singurul film — din păcate — prin care Bunuel e cunoscut de publicul nostru: Fecioara. Nu e filmul lui cel mai reprezentativ dar, în fine, e ceva.

MARI CINEAŞTI DESPRE EI ÎNŞIŞI

bunuel

...Cred că cinematograful n-a reuşit să dea capodopere comparabile cu acelea ale picturii, poeziei, literaturii. Nu poţi totuşi cere ca într-o existenţă de-abia cîţivazeci de ani să se ajungă la maturitatea literaturii, veche de cel puţin 5000 de ani. Pe de altă parte, e mai condiţionată de variaţiile timpului şi ale modei. Vermeer sau Shakespeare au putut rămîne ascunşi timp de secole fără ca prin aceasta valoarea sau forţa lor să fie întunecate. Cu filmele, lucrurile se petrec altfel.

Un film există numai pe ecran. **Scenariul genial** nu va fi descoperit niciodată, aşa cum s-a întîmplat cu multe piese de teatru. Un film în faza sa literară nu e decît un proiect. Totul depinde de regizor. Cinematograful este supus unor uriaşe handicapuri, de ordin tehnic. Însăşi forţa sa, prezenţa insidioasă a imaginilor pe ecran, reprezintă adesea propria lui slăbiciune. Arta cinematografică n-a ajuns încă să-şi creeze **capodopera**, opera expresivă prin excelenţă, capabilă să schimbe gîndirea unei epoci. În cultură există opere-cheie. Pe mine „Originea speciilor" a lui Darwin m-a făcut să sufăr o transformare radicală în perioada studenţiei. Nu văd filmul care ar putea să aibă un efect atît de profund.



Se spune adesea că filmele mele sînt violente şi destructive, deci imorale. Dar ceea ce e moral pentru morala burgheză, pentru mine e imoral. Mi se pare absurd să-ţi pui a priori o problemă şi să încerci să o dovedeşti într-un film. Nu e ca la o teoremă de geometrie sau la o ecuaţie de algebră. E de la sine înţeles că atunci cînd realizez un film, îmi pun o problemă. Totuşi, intenţiile mele nu vizează niciodată soluţionarea unor anumite întrebări. Dimpotrivă, spunîndu-mi povestea şi plasînd personajele în mediul lor, legînd între ele raporturi reale sau simbolice, caracterul lor nu răspunde unei scheme prestabilite. Aceste personaje îşi ocupă locul lor în povestea mea, în funcţie de desfăşurarea ei; această forţă — dacă o au — e aceea care-i conduce la raporturi sociale şi morale determinate.

Cum îmi fac scenariile? Mai întîi lucrez singur la o idee. Cînd termin un film, nu ştiu niciodată ce voi mai turna. Dar ideea o dată născută sau găsită dă formă noului film. Cînd ştiu ce vreau, încep munca de colaborare cu scenariştii... Un scenariu scris suferă destul de multe modificări în lucrul pe platou. Pentru **Viridiana**, de exemplu, am avut decupajul gata cînd am plecat din Mexic în Spania. Revenirea în ţara mea de baştină mi-a dat idei noi în cursul turnării.

În principiu, stabilesc toate detaliile scenariului de la început, înainte de turnare. Dar toate personajele se transformă, suferă o evoluţie în cursul filmării. De exemplu în **Fecioara,** Miller este un personaj de o natură brutală şi totuşi dă dovadă de o anumită imaginaţie în dragoste; deşi ar fi putut să o constringă pe Evvie, el îi face cadouri, îi arată o anumită tandreţe. Caracterul lui s-a afirmat în momentul decupajului. Doar atunci poţi cunoaşte cu adevărat personajele.

Improvizez în momentul realizării, în funcţie de mijloacele disponibile în acel moment. Lucrez foarte repede şi aceasta mă obligă să contopesc adesea într-un singur plan mai multe scene, pe unele să le elimin. Nu filmez niciodată ceea ce se cheamă „planuri de siguranţă". Încerc să am spiritul lucid şi autocritic. Îmi spun: „e prea caraghios", şi tai, „e prea blînd", şi tai. Am oroare de locul comun. Adesea mă gîndesc că filmele se fac pentru prieteni; evident, nu numai pentru cei din preajmă, dar şi pentru cei pe care nu i-ai văzut niciodată.

Sînt convins că într-un film, muzica nu e — sau, aproape — nu e necesară. De exemplu în **Fecioara,** Traver, negrul, cîntă la clarinet; Miller, pădurarul, cîntă acompaniat de ghitară. Asta e tot. Dar aceasta aproape că face parte din dialog. Tot aşa şi în **Viridiana.** „Aleluia" lui Haendel are o valoare dramatică intrinsecă acţiunii; şi rockul final este un fel de comentariu care ar fi putut aparţine unui post de radio.

...Cred că muzica e întrucîtva trădătoare; ea poate ajuta uneori să maschezi slăbiciuni în transpunerea în imagine a unei scene. Ea subliniază, uneori mai mult decît imaginea, tensiunea dramatică.

Un nou gen d

Norma

Nu este un simplu capriciu de modă entuziasmul şi voga de care se bucură comicul englez Norman Wisdom. Asemenea unui Chaplin, Keaton, Lloyd, Laurel, Hardy, el are, în materie umoristică, stofă de inventator. Este nu numai un virtuoz în speculaţiile de gaguri şi nu numai un făcător, un creator de gaguri, dar mai este şi descoperitorul, autorul unui *gen nou* de gag, aşa cum de pildă Stan şi Bran introduceau în comedia burlescă lucruri pe care Max Linder, Charlie Chaplin, Harold Lloyd şi Buster Keaton nu le aduseseră încă, şi pe care comici ca fraţii Marx sau Ritz n-au făcut decît să le imite.

Chaplin, Lloyd, Keaton, ca şi maestrul lor Linder, făceau ca lucrurile neînsufleţite să aibă conduite omeneşti, iar oamenii să aibă reacţii mecanice, comportamente de lucruri materiale, de obiect inanimat. Această confuzie voită a celor două mari regnuri ale universului produc un comic enorm şi de o calitate filozofică, cu atît mai savuros cu cît contrastează cu aparenta lui clovnărie. Stan şi Bran au inventat altceva: *binomul psihic*, adică au arătat doi oameni care, tot ce fac, o fac „în doi". Nu numai simultan, dar şi articulat, fapta unuia angrenată în fapta altuia ca nişte piese de ceasornic, provocînd în lumea înconjurătoare nişte încurcături, învălmăşeli, amestecături, confuzii de un comic imens.

Dar la toţi aceşti clasici ai burlescului, gagurile aveau ceva comun. Oricît de năstruşnice ar fi fost ele, erau totuşi evenimente care se pot întîmpla, la o adică.

Acest amestec de realism şi ţicneală îşi avea poezia lui. Arăta că lucrurile cele mai trăznite se pot totuşi petrece aievea pe ciudata noastră planetă.

Gagurile lui Norman Wisdom sînt altfel. Ele sînt practic imposibile. Dacă le vedem realizate totuşi (şi cu ce impecabilă acurateţă!) este



gen de comedie burlescă

man WISDOM

apriciu de
roga de care
ez Norman
i Chaplin,
Hardy, el
că, stofă de
mai un vir-
aguri şi nu
creator de
descoperi-
nou de gag,
Bran intro-
escă lucruri
lie Chaplin,
Keaton nu
care comici
n-au făcut

aton, ca şi
ceau ca lu-
ibă condui-
nii să aibă
portamente
obiect in-
zie voită a
ri ale uni-
mic enorm
că, cu atît
trastează cu
Stan şi Bran
omul *psihic*,
ameni care,
doi". Nu
i articulat,
în fapta
ceasornic,
conjurătoare
năşeli, ames-
un comic

asici ai bur-
au ceva co-
uşnice ar fi
evenimente
la o adică.
alism şi ţic-
lui. Arăta
trăznite se
vea pe ciu-

Wisdom sînt
imposibile.
te totuşi (şi
ateţă!) este



▲ În sfîrşit — o preocupare şi pentru grafia cadrului, nu numai pentru dinamica povestirii (Sus pe culmi)

O postură sentimentală (Norman-liricul) mai puţin reuşită (Sus pe culmi)

▼



numai graţie unor trucaje fotografice. Irealismul lor nu este însă negare, ci hiperbolizare a realităţii. Este realitatea dusă pînă la marginile ei extreme. Ca o idee. Ceea ce pe pămînt umblă, în gînd zburdă. Omul iubeşte jocurile nebuneşti de imaginaţie, între altele fiindcă simte că ele-l duc adesea la descoperiri pozitive. În tot cazul, o artă care prin trucaje abile, ne dă aievea, în chip material, negru pe alb, această logodnă de obiecte care există şi gînd care



▲ Norman dentist? Şi cu un asemenea pacient?

zboară antrenînd obiectele în vitejeşti aruncări pe deasupra legilor spaţiului — o asemenea artă este legitimă fiindcă face plăcere omului, pentru că este încă un mod, original şi pitoresc, de a articula între ele diversele categorii ale realului.

Acesta e aportul lui Norman Wisdom la comedia burlescă. Iată-l de pildă, în filmul care a rulat de curînd la noi: *Un lucru făcut la timp*, legat cobză în atele şi ghipsuri de bolnav fracturat, şi astfel înţepenit stă pe platforma unui camion care aleargă nebuneşte în zigzag; apoi, la un viraj mai brusc, trupul decolează şi este catapultat în văzduh trece printr-un geam de la etajul II, pentru a ateriza finalmente într-un pat de spital. Un asemenea gag este ireal fiziceşte, dar perfect real în gînd, în imaginaţie. Tot aşa şi cursa frenetică de două cărucioare electrice pe sălile unui spital este materialmente imposibilă, dar perfect posibilă în gîndul, în dorinţa, în intenţiile eroului. Această transformare a proiectului în rezultat, a planului în realizare; acest *cogito ergo est*, mult mai adevărat decît idealistul „ergo sum", iată aportul adus de Norman Wisdom în filmele lui. Este sigur un gen comic nou. Nou şi care îndreptăţeşte aşteptarea unei creşteri de calitate. Filmul *O dată în viaţă* care a rulat şi la noi (şi care se petrecea în cadrul unui orfelinat), precum şi filmul *Alerg după o stea* erau mai slabe decît filmul următor *Scandal la prăvălie*, unde joacă şi inegalabila bătrînă comică Margaret Rutherford, şi unde nişte înghesuieli la desfacere de solduri, combinate cu un atac de gangsteri în magazin produc bogate înlănţuiri de gaguri. Acest film, superior celui precedent, e totuşi mai puţin bun ca *Un lucru făcut la timp*, scenariu Norman Wisdom şi Jack Davies, regie Robert Asher. Aici toate peripeţiile se înnoadă în jurul dorinţei eroului de a pătrunde într-un spital din care doctorul îl dă mereu afară. Gagurile sînt multe, şi toate contrapunctează un gînd. Ca de pildă, acea targă care fuge şi care, nimerind într-un hipodrom în plină cursă, începe şi ea să onduleze în stil de galop.

În *Spre culmi*, aceeaşi formulă. Peripeţii vertiginoase, unde un fapt material minuscul (o scară care se desprinde, o lovitură pe craniu, o cădere de la balcon etc.) schimbă tot cursul poveştii, inversează rolurile, anulează semnificaţia evenimentelor anterioare; o intrigă totodată complexă şi clară, unde încurcăturile mereu se descurcă şi se reîncurcă; iar în mijlocul acestui balet de chiprocouri Norman Wisdom, descărcînd un sac inepuizabil de gaguri. Pe un fond de trăzneli clasice, adică aievea posibile, apar cînd şi cînd gaguri materialmente imposibile. Realiste totuşi. Mai întîi pentru că-s „realizate" prin material şi trucaj fotografic; dar mai ales pentru că ele exprimă un gînd; ceva mai mult: un gînd satiric. Prin exagerare, prin şarjă, ele zugrăvesc la modul trăznit, un obicei ridicol, o trăsătură de caracter, un portret moral, un tip particular de umanitate, o anumită mentalitate de clasă etc. Aşa, de pildă, găsim aici o usturătoare caricatură a aristocraţiei şi a avuţiei. O foarte miliardară Lady e obsedată de gîndul că scumpul ei fiu, un băieţel de 14 ani, va fi kidnapat. Ni se arată atunci felul cum junele este răsfăţat. Răsfăţul consistă din a se trata cu respect, evlavie şi asistenţă toate obrăzniciile micului lord, considerate ca nişte solemne privilegii de drept comun. O armată de paraziţi domestici veghează la aplicarea întocmai a lozincii: „Sir Reginald are întotdeauna dreptate".

Dar iată că micul Reginald este efectiv kidnapat, iar „vinovatul" e Norman care tocmai îl salvase din mîinile bandiţilor. Norman însă nu se poate disculpa fiindcă băiatul, din cauza şocului, în urma încăierărilor, îşi pierduse complet memoria (pe care bineînţeles şi-o va recăpăta). Pînă atunci, lungi scene de vastă fantezie burlescă se desfăşoară: la închisoare, la balul castelului şi în multe alte locuri. Filmul acesta e mai puţin bogat decît *Un lucru făcut la timp*, dar de o tot atît de bună calitate comică.

D.I. SUCHIANU

MERIDIANE



▲ Antonio (Hardy Kruger) este atras spre Clara (Catherine Deneuve) de o nesfîrşită duioşie.

CÎNTUL LUMII

Atras dintotdeauna de opera ciudatului Jean Giono, regizorul Marcel Canus mărturiseşte că din toate scrierile acestuia a ales pînă la urmă romanul „Cîntul lumii" ca fiind cel mai dinamic, cu o acţiune uşor de transpus pe plan cinematografic.

— **Adaptarea v-a pus probleme deosebite?** (întrebările sînt puse de reporterul de la Unifrance).

— În măsura în care am încercat să strecor mai multă acţiune, să dau mai multă importanţă personajului central, Besson, eroul activ al povestirii.

— **Cum vă definiţi filmul?**

— Ca un western... Ba nu, e impropriu spus western. Mai bine să zicem un film de acţiune desfăşurat în cursul celor patru anotimpuri (prilej de minunate descrieri). De altfel, ca întotdeauna natura are un rol preponderent în opera lui Giono ca şi... în filmele mele.



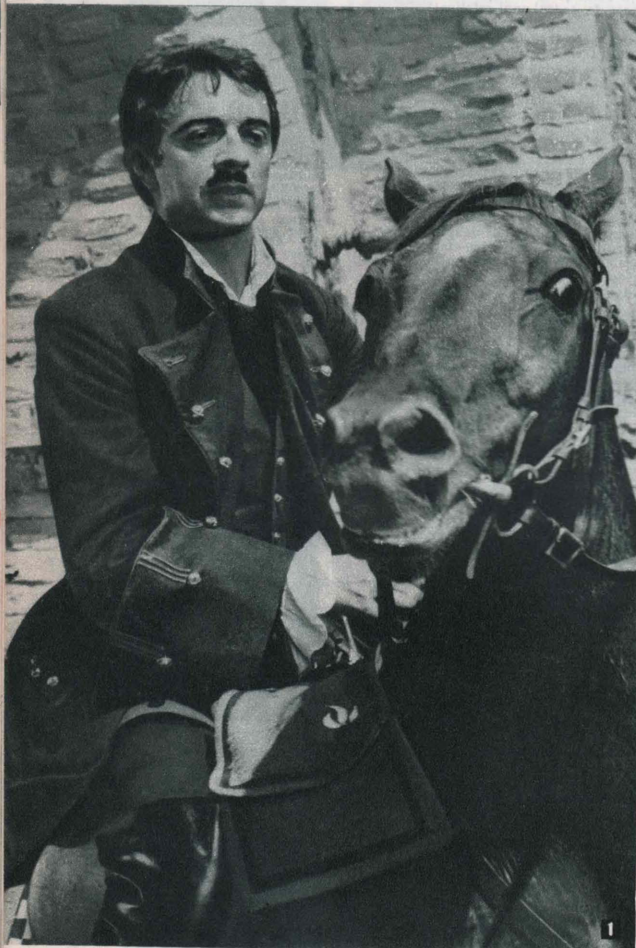
▲ Clara, oarbă, „avea ochii mari, verzi ca frunzele de mentă".

Un episod al dramei: Carlo (Saro Urzi) încearcă să-l ucidă pe bătrînul marinar (Charles Vanel).

▼



trei interpreţi ai SERBĂRILOR GALANTE





Jean-Pierre CASSEL

1 Va deveni Jolicoeur un personaj tot atît de popular ca Fanfan La Tulipe?

2 D'Artagnan, creat de Cassel în filmul lui Abel Gance, este nu numai un spadasin îndrăzneţ, dar şi un adevărat „joli coeur" — un seducător. Un admirabil antrenament pentru Jolicoeur — eroul definit prin chiar numele său în comedia lui Clair.

E poate cel mai francez dintre junii primi francezi. Ştie să fie pe ecran spiritual — cu graţie, îndrăzneţ — privindu-şi cu autoironie propriile acte de bravură, cuceritor — care se lasă prins în joc. Aminteşte grozav de universul lui Musset.

— Vă place Musset?

— Cel mai mult. E visul meu să-l joc.

Cassel priveşte puţin uimit. Într-adevăr, întrebarea n-avea nimic comun cu cinematograful, cu *Serbările galante*.

— Jolicoeur vă interesează?

— Enorm. E tipul ideal de june prim al filmelor de aventuri, personaj foarte complet care-ţi oferă tot ce-ţi poţi dori ca actor al unui asemenea rol: scene de dragoste, de lupte, replici vii.

— Cum v-aţi exersat pentru rolul din filmul lui Clair?

— Cu Abel Gance — cu care am turnat *Cyrano şi d'Artagnan*.

— Noul personaj aminteşte de Fanfan la Tulipe?

— Prin anumite laturi. Aceeaşi epocă, aceleaşi calităţi — spontaneitate, generozitate. Dar, în plus, cred că acest film în care există tot universul lui Clair plasează personajul într-un context satiric care-i dă mai multă greutate, profunzime

UŞURINŢĂ SERIOASĂ

— Cînd aţi făcut cunoştinţă cu Jolicoeur?

— Acum doi ani. René Clair mi-a vorbit despre el, apoi am citit scenariul. M-am gîndit mult la el în funcţie de regizor. Bineînţeles, am revăzut toate filmele lui Clair. Şi aşa, încetul cu încetul, personajul s-a apropiat de mine.

■

Cînd turnează, Cassel e foarte dezinvolt. N-ai impresia că „joacă", ci că e surprins de obiectiv. Şi e tonic să auzi o tînără „vedetă" explicînd:

— E o uşurinţă — absolut aparentă. Muncesc foarte mult pînă ce mă identific cu personajul, pînă cînd îi simt reacţiile în picioare şi în inimă.

ÎNDRĂZNEŢUL TIMID

— Aţi vrea să ne spuneţi cîte ceva despre începutul carierei dvs.?

— E un început foarte convenţional, clasic dacă vreţi. Am urmat

timp de 3 ani cursuri de artă dramatică cu René Simon. Se spune că aceste cursuri nu ajută cu nimic — în Anglia, Italia, există curentul acesta. Dar eu n-aş fi putut realiza nimic fără ele: mi-ar fi fost imposibil să-mi înving timiditatea.

— **Şi apoi?**

— Un prim film — debut al regizorului De Broca şi al meu: *Les jeux de l'amour*, după o idee de Geneviève Cluny. Aceeaşi povestire a fost reluată de Godard în *Une femme est une femme* — dar filmele sînt totalmente diferite. Am continuat să joc şi cu Broca: de altfel, dintre cele şapte filme ale sale, patru au fost interpretate de mine şi trei de Belmondo: cu rîndul. Aţi văzut vreun film de Broca?

— **Da,** *Cartouche.*

O ANALIZĂ ŞI O MĂRTURISIRE

— Personajul meu favorit este „Le farceur", un Cartouche modern care, sub aparenţa de uşurinţă are un fond foarte profund şi meditativ. În toate filmele sale revine acest personaj: foarte tînăr, spontan, generos, dar — ca orice tînăr — fără înţelegere şi puţin egoist. De o pudoare care-l face, cîteodată, să fie crud, să facă o piruetă şi să plece.

— **De ce e acesta personajul dvs. favorit?**

— Pentru că seamănă foarte mult cu mine, cel din perioada respectivă. Şi cu Broca. De altfel între noi există o întîlnire absolută din punctul de vedere al sensibilităţii.

DESPRE CLAIR

— **Dar cu René Clair?**

— Cred că sînt făcut pentru filmele lui Clair. Am crezut întotdeauna că, cu puţin noroc, voi putea lucra cu el. M-a remarcat la teatru — jucam în „L'idiote" de Achard, cu Annie Girardot (îl înlocuiam pe Belmondo); a venit la mine şi mi-a spus că mă va lua într-un film. Şi iată! E o plăcere să lucrezi cu Clair. Practic, nu ai senzaţia că munceşti. Totul este scris, prevăzut. Vine pe platou, îşi ia nelipsitul vizor şi, nu ştiu cum, totul pare foarte simplu. Fără să mai vorbim de corectitudinea, de politeţea sa, de faptul că întotdeauna e la fel de bine dispus. Pentru Clair, există un singur mare lucru care contează — munca.

— **Şi care e, după dumneavoastră, caracterul muncii sale?**

— Precizia. Şi pentru actor — un sentiment de securitate. Ai încredere în aprecierea lui, eşti sigur — cînd spune că ai făcut bine o scenă — că ea e într-adevăr reuşită. Clair are arta de a lăsa actorului multă libertate aparentă — şi de a-l aduce pe nesimţite spre personajul său, aşa cum îl înţelege el.

— **Cum credeţi că reuşeşte aceasta?**

— Nu se înşeală la pornire. Filmul este jucat de la distribuirea actorilor.

ŞI DESPRE SINE

— **Ce vă doriţi pentru viitor, domnule Cassel?**

— Să nu mă las devorat de roluri care, „merg", de bani, de succes. Să continui să rămîn eu însumi.

Geneviève CASILE

Cine e această tînără eterică, această clasică frumuseţe blondă — căreia Clair îi deschide poarta mare a filmului?

În primul rînd — o actriţă. Educată la şcoala înaltă şi severă a „Comediei Franceze".

— Acolo m-a cunoscut René Clair. Vine adesea la teatru, la spectacole sau la serile poetice pe care le organizăm o dată pe săptămînă şi la care el ţine uneori conferinţe. Îmi amintesc că l-am văzut o dată la o reprezentaţie cu „Cyrano", unde joc rolul Roxanei.

— **De cîţi ani sînteţi în teatru?**

— De trei ani, de cînd am terminat studiile.

Geneviève Casile a făcut ceea ce se numesc studii strălucite. 3 ani de conservator— 3 „Premier-Prix"-uri. Şi, mai înainte, muzică şi dans.

— Baletul clasic, cu Roland Petit şi Maurice Béjart. Foarte serios am făcut muzică, solfegiu şi piano, care mi-a adus încă un „premier prix".

Cuvîntul acesta „serios" i se potriveşte de altfel foarte bine. Ca înfăţişare, în comportare şi în muncă.

— **Vreţi să ne faceţi cunoştinţă cu personajul pe care îl interpretaţi în „Serbările galante".?**

— E un rol foarte simplu. O mică prinţesă foarte „prinţesă" — autoritară, niţeluş nebunatică, orgolioasă, care face prostii fără să-şi dea seama.

Cred că René Clair a caracterizat-o de altfel într-o propoziţie eliptică, pe care a pus-o în gura „unchiului" ei, mareşalul d'Allenberg. Anunţat că prinţesa a reuşit să fugă de la duşmani şi a revenit la castel, el spune: „Cu atît mai rău pentru noi".

— Scenariul e amuzant. Dar nu e un film de text. Nu are tirade, cum sînt obişnuită în teatru. Personajul nu se explică, nu se prezintă. Clair are arta să-l definească printr-un amănunt — un cuvînt, o mişcare făcută la timp.

— **Cum lucraţi cu René Clair?**

— Minunat. Am fost nebună de bucurie cînd am aflat că voi turna cu el. Îmi place genul acesta de om: rapid, precis. Şi atît de politicos!

Geneviève Casile vorbeşte în continuare despre colegii ei români din film, care sînt „actori formidabili", şi poate lucru tot atît de important, „oameni foarte generoşi"; despre piesa lui Ionescu „Rinocerii", al cărei spectacol a fost „excepţional", despre Bucureşti, despre soţul ei, despre marile actriţe pe care le admiră — Greta Garbo, Anna Magnani, Ava Gardner. E plăcut să o priveşti, e interesant să o asculţi. Şi, în acelaşi timp, agreabil: are o voce clară, melodioasă, foarte „lucrată", cu modulaţii extrem de fine. Cînd filmul va fi pe ecrane, s-o ascultaţi cu atenţie...

Maria ALDEA

1. Foarte cunoscută în teatru, cea mai tînără actriţă a Comediei Franceze, Geneviève Casile, este principala eroină a Serbărilor galante.

2-3. Precum se vede filmul nu duce lipsă de momente de comedie bufă.









Puteau lipsi la nişte Serbări galante această clasică scenă de complicitate între prinţesă şi confidenta ei? (Geneviève Casile şi Adela Mărculescu).

Trimite după mine.

Fory ETTERLE

O pasiune tulburător de tînără

de Antoaneta Tănăsescu



„Sînt colonelul aghiotant al mareşalului".

— O întrebare tradiţională, dar care în cazul colaborării dumneavoastră la filmul Sărbătorile galante ne interesează în mod deosebit: cum a decurs întîlnirea cu René Clair?

— Din partea mea, cu multă emoţie. Sînt actori care de cîte ori abordează un rol au emoţii şi aceasta nu e o problemă de timp, emoţia nu se toceşte de-a lungul anilor, ci de temperament. De astă dată, emoţia mea a fost mult mai mare, deoarece mă aflam în faţa unui cineast cu asemenea prestigioasă reputaţie ca René Clair.

— Ce vi s-a părut caracteristic stilului de muncă al regizorului francez?

— Am constatat încă o dată că oamenii de mare valoare sînt de o mare simplitate, în înţelesul superior al cuvîntului. Ei sînt simpli, tocmai pentru că ştiu foarte mult şi pentru că s-au detaşat de conglomeratul de date, ordonîndu-le armonios şi original. Lucrînd sub indicaţiile lui René Clair, mi-am dat seama că el are în momentul începerii filmului scenariul stabilit pînă la detaliu, cizelat cu minuţia unui bijutier artist.

— Şi cum îl concretizează în timpul filmărilor?

— Clair are precis stabilit *stilul* scenelor de emoţie sau de umor din film, are perfect reprezentată curba de dezvoltare a filmului. Actorul are deplina libertate de a inventa, de a se manifesta în limitele precise ale acestui stil propriu lui Clair. Pentru că, dacă dînsul nu a acceptat niciodată un gest, o nuanţă de voce care „să tragă" de rol, a fost în schimb totdeauna de acord cu invenţiile aduse pe linia gîndirii sale cinematografice. Aş mai adăuga că acest „tînăr muncitor" începe filmările la opt şi jumătate dimineaţa şi pînă la cinci sau şase după amiaza, doar cu o mică pauză, este permanent prezent pe platou. Ne-a impresionat pe toţi prin această vitalitate tonică şi exuberantă, prin modul fermecător, plin de delicateţă şi curtoazie prin care îşi abordează colaboratorii.

— Deci, o personalitate în care proprietatea şi tenacitatea muncii în detaliu se îmbină revelator cu scăpărătoarea efervescenţă intelectuală, artistică...

— Ne-a uimit pe toţi minuţia cu care îşi compune fiecare cadru. Îmi amintesc, într-o scenă cu peste 300 de personaje, că René Clair preciza cu exactitate unde trebuie să se găsească un soldat pentru ca pata de culoare a costumului său să se acordeze cu plastica secvenţei sau timpul îndelungat pe care l-a dedicat muncii cu figuranţii, astfel încît cele mai neobservabile reacţii ale acestora să fie perfect motivate psihologiceşte. La René Clair, între elementul concret de mică amploare şi viziunea generală de ansamblu asupra filmului există dialectica necesară veritabilei afirmări a artisticului. Şi cred că ceea ce subsumează toate atributele muncii regizorului Clair este *pasiunea* pentru film, o pasiune tulburător de tînără şi profund autentică.

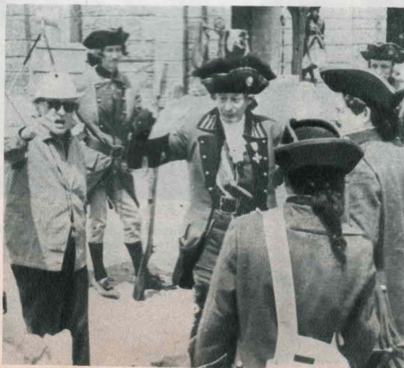
— Acum, după ce l-am auzit pe Fory Etterle vorbind despre René Clair am dori să-l auzim pe Fory Etterle vorbind despre Fory Etterle.

— Sînt colonelul aghiotant al mareşalului (în film, György Kovacs). Rolul meu nu e bogat în situaţii şi de aceea am încercat să-l construiesc prin gesturi şi reacţii specifice şi am fost fericit că munca mea a corespuns intenţiilor lui René Clair. Pentru mine acest personaj, care în atmosfera de război în dantele a filmului e pus în situaţii uneori uşor ridicole a fost foarte interesant şi în raport cu propria mea evoluţie de actor de film. Pînă acum mi s-a oferit în genere un anumit tip de rol, dar în *Serbările galante*, pentru a doua oară după filmul lui Gopo, *Harap Alb*, mi s-a dat posibilitatea să joc comedie şi mărturisesc am lucrat rolul cu multă plăcere.

În Serbările galante mi s-a dat posibilitatea să joc comedie şi, mărturisesc, am lucrat rolul cu multă plăcere.



Clair ne-a influenţat prin modul fermecător, plin de delicateţă şi curtoazie prin care îşi abordează colaboratorii.



FILMUL — ARTĂ CONTEMPORANĂ

MANOLE

■ **Nu cred în autoanalize şi nici în introspecţii psihologice.**

■ **Ecranul e saturat cu false probleme.**

■ **Nimeni nu contestă necesitatea frumosului şi a poeziei.**

Manole Marcus face film de zece ani. Între entuziasmantul La mere şi Cartierul veseliei foarte proaspătul premiat la Mamaia şi-a parcurs timpul său de coacere, fără explozii, dar şi fără căderi violente, într-o constanţă aproape liniară, încăpăţînată şi calmă. De vorbit despre el şi despre filmele sale, vorbeşte tot aşa, calm şi cu încăpăţînare. Acum trei ani îl preocupau problemele tinerei generaţii. Discutînd acum despre viitorul său film, nu m-am mirat deloc aflînd că va fi un film care va dezbate problemele tinerei generaţii. Am început prin a-l întreba ce crede despre rolul filmului contemporan.

— N-aş vrea să repet — *spune Manole Marcus* — că o cinematografie nu poate exista fără film contemporan. Totuşi acesta este adevărul. Cel puţin atîta vreme cît egoismul, indiferenţa, carierismul şi încă multe alte tare n-au dispărut, datoria noastră este să le dezvăluim, să le combatem cu toată violenţa posibilă. Asta în general. Dar primul rol al cinematografiei, într-o ţară ca a noastră, în plină înflorire şi cu un viitor foarte promiţător înaintea ei, este să se ocupe de construcţia, de plămădirea sufletească a tinerei generaţii care mîine va purta răspunderea propriei sale deveniri. Cu atît mai mult cu cît e o generaţie deosebită, care n-a cunoscut greutăţile războiului, foametea, lipsurile materiale, lupta pentru o slujbă. N-a cunoscut solidaritatea umană în condiţii vitrege, necesitatea şi frumuseţea acestei solidarităţi. E o generaţie care crede că tot ce s-a făcut s-a făcut pentru ea şi că, deci, totul i se cuvine. Sigur că există şi un tineret generos, sigur că fenomenele astea nu

MARCUS despre generaţia tînără şi egoismul contemporan

sînt generale ci, dimpotrivă, dar atîta timp cît există şi se manifestă ca atare, ele reprezintă un pericol de contaminare.

— Credeţi cu stricteţe în existenţa unor cauze obiective: necunoaşterea unor lucruri grave — război, foamete etc? La urma urmelor, toţi au crescut fără ele, dar nu toţi se resimt de pe urma acestui fapt. În definitiv, cine le-a spus că totul li se cuvine?

— Este aici vorba şi de o neînţelegere din partea lor, dar de fapt avem de-a face cu două fenomene contradictorii. Pe de o parte, grija exagerată a unor părinţi de a-şi feri copiii de orice greutăţi, de a le oferi tot ceea ce tinereţea lor n-a avut, iar, pe de altă parte, o mare indiferenţă faţă de dezvoltarea lor interioară, faţă de modelarea sufletelor lor. Mi s-a povestit o scenă oribilă. În curtea unui bloc cu foarte multe etaje, un băiat care nu cred să fi avut mai mult de 20 de ani bătea îngrozitor o fată. Fata a ţipat după ajutor. La ferestre s-au aprins rînd pe rînd luminile, au apărut capete curioase, apoi luminile s-au stins. Uite, exact despre asta vreau să fie filmul meu, despre indiferenţă, despre egoism, despre carapacea de nepăsare în spatele căreia încearcă unii să se ascundă. Şi repet, toate aceste lucruri mi se par infinit mai grave cînd se manifestă vizavi de cei tineri... Există un mimetism social care la oamenii care nu s-au construit încă pe dinăuntru este foarte violent. Şi dacă acest mimetism se observă uşor în manifestările lui exterioare: papion, breloc, pantaloni cu ţinte şi freză la modă, el se observă infinit mai greu atunci cînd e vorba de procesul lăuntric. De aici marele pericol al contaminării şi de aici ceea ce spuneam la început, că dacă există un singur caz, atunci acel caz trebuie înfierat. Din acest punct de vedere, cred că cinematografia noastră a rămas foarte datoare filmului contemporan. Nu ştiu dacă mai e nevoie să spun că ecranul e saturat cu false probleme, cu pelicule care dau dovadă de o escamotare condamnabilă a realităţii, aducînd nişte rezolvări didactico-puerile care au făcut mai mult rău decît bine în ceea ce ne interesează pe noi.

— Mi se pare că scuza acestor pelicule, pretextul lor, era dezvăluirea aspectelor poetice, a frumosului din viaţa tineretului nostru.

— E bine spus pretext. Nimeni nu contestă în procesul dialectic de analiză a vieţii, necesitatea frumosului şi a poeziei. Treaba devine schematică şi falsă în momentul în care poezia şi frumosul devin unicele aspecte ale vieţii, transformîndu-se în nişte calupuri parfumate de zahăr candel, pe care spectatorul, deseori mai bun cunoscător al vieţii decît noi, refuză să le mai înghită.

— Deci credeţi mai degrabă în posibilitatea de a distruge răul arătîndu-l şi nu ascunzîndu-l, aşa cum îşi ascund părinţii copiii nereuşiţi.

— Da, şi uite de ce: socialismul înseamnă adevăr. Iar răul, ca şi binele, este o parte integrantă a vieţii noastre. Lupţi împotriva lui, arătîndu-l cît mai adevărat cu putinţă.

— Credeţi că înţelegeţi generaţia tînără?

— Bineînţeles că nu o înţeleg. Şi cine spune că o înţelege greşeşte profund, sau dă dovadă de grandomanie. Maximum ce pot face este să încerc să mă substitui unor stări sufleteşti şi unor comportamente foarte deosebite de ale mele. Cît voi reuşi, asta se va vedea.

— Credeţi că un tînăr foarte înzestrat ar putea spune în film adevărul despre generaţia lui?

— Nu. Sau ar fi un adevăr parţial, ciuntit de subiectivism şi lipsit de puterea de sinteză. Vezi „tinerii furioşi", beatnicii, care au dat opere nu lipsite de valoare, dar impregnate de subiectivism. Personal, pledez pentru un film lucid, obiectiv.

— Asta să fie valabil pentru orice vîrstă?

— Da. Cred că da. E nevoie să depăşeşti o anumită vîrstă pentru ca să poţi vorbi despre ea. De altfel, asta e valabil pentru orice situaţie, pentru orice moment. Judecata limpede presupune o anume detaşare, o depăşire a momentului dat. Nu cred în autoanalize şi în introspecţii psihologice.

— Vă interesează numai problemele tineretului sau aţi dori într-un film viitor să abordaţi şi altă tematică?

— În sfera studiului pe care mi-l propun şi pe care îl numesc „egoismul contemporan", mi-aş dori un film în care să demasc la oamenii din generaţia mea, carierismul în formele lui exagerate. Îmi mai doresc neapărat un film despre singurătate. Dacă vreţi, mai precis, despre singurătatea femeilor.

— Dacă există o singurătate a femeilor, obligatoriu trebuie să existe şi o singurătate a bărbaţilor. De ce o consideraţi mai interesantă pe prima?

— Mi se pare mult mai dureroasă.

— Probabil aveaţi dreptate cînd vorbeaţi despre detaşare şi obiectivitate. Mie mi se pare că, dimpotrivă, singurătatea bărbaţilor e mai absolută, deci mai dureroasă, deci mai interesantă ca temă de film.

— Adevărul probabil e de amîndouă părţile, şi de fapt, despre oricare dintre ele s-ar vorbi, implicit se vorbeşte şi despre cealaltă... În fond, lucrurile se leagă între ele perfect. Indiferenţa, egoismul şi singurătatea. Cred că de asta le-am şi adunat într-un fel de triptic... Mi-aş mai dori ca în această întreprindere destul de grea şi complicată să nu fiu singur. Aş dori să simt în dreapta şi în stînga umerii colegilor mei. Vreau să spun că aş dori foarte multe filme contemporane, nu numai ca dată de fabricaţie, ci şi ca problematică.

— Nu ştiu cum se face, dar aproape tot timpul am fost de acord. Acum mai mult decît oricînd.

Eva SÎRBU



MERIDIANE

Micro-interviu cu Georges Lautner:

— Cum vă definiţi noul film *Duel à fleur de peau*?

— Este în acelaşi timp o poveste poliţistă, o comedie şi un melo... Fiecărui gen îi corespunde un alt fel de a filma. În plus, încerc să recreez în *Duel a fleur de peau* un climat foarte modern.

— Ne puteţi spune subiectul în cîteva vorbe?

— Galia (Mireille Darc) are 20 de ani şi este o fată independentă. Crescută la Etretat, ea vine la Paris ca să urmeze cursurile facultăţii de ziaristică. Într-o seară, se aruncă în Sena



ca să o salveze pe Nicole (Françoise Prévost) care vroia să se sinucidă. De ce? Soţul nu o mai iubeşte. Galia o încurajează. O ajută. Pînă cînd... permiteţi-mi totuşi să păstrez ceva şi pentru momentul premierei.

— Acordaţi o mare importanţă muncii colective?

— Nu concep munca fără echipa cu care m-am obişnuit să lucrez de ani de zile şi cu care am realizat 6 filme. În general, rămîn credincios şi actorilor. Am colaborat cu Bernard Blier de 6 ori, cu Francis Blanche de 5 ori, cu Mireille Darc de 4 ori. Sînt un partizan al fidelităţii...

— Sînteţi pentru o mare severitate a regizorului?

— Nu. Cred mai degrabă într-o comuniune de fiecare clipă, între regizor, actor şi tehnicien.



Festivalul național de la Mamaia a devenit încă de pe acum un moment esențial al vieții noastre cinematografice, a doua ediție a sa accentuîndu-i caracterul de lucru, de considerare critică a realizărilor și scăderilor — însemnate și unele și altele — din producția noastră recentă. Continuăm, încheind în acest număr, suita de intervenții la această Tribună a Pelicanului Alb — care promite să intre și ea în tradiție — reținînd experiența și cîștigul substanțial pe care festivalul cinematografic de anul acesta le-a marcat.



tribuna

Horea Popescu

Președintele juriului

- CONCIZIA RĂMÎNE UN DEZIDERAT.
- IDEILE, CA ȘI PLANTELE, TREBUIE SĂ RESPIRE
- UN VICIU CONSTANT.
- NU SÎNT CHIAR CU INIMA ÎMPĂCATĂ.
- MARI CREAȚII ÎN ROLURI MICI.
- NU EXISTĂ CINEMATOGRAFIE FĂRĂ ACTUALITATE.



Președintele festivalului, scriitorul Mihnea Gheorghiu și președintele juriului, regizorul Horea Popescu.



Ovidiu Gologan, distins cu premiul pentru imagine împreună cu Victor Rebengiuc interpretul lui Apostol Bologa.

— Ați remarcat, în producțiile prezentate la Mamaia, unele trăsături capabile să fixeze personalitatea filmului românesc?

— Trebuie mai întîi să facem o distincție. Există personalitate și individualitate. Individualitatea este embrionul personalității. Cinematografia noastră se află în stadiul individualității, ceea ce reprezintă o etapă cîștigată. Trăsăturile ei sînt greu de depistat, dar există. Se simt unele căutări, nu întotdeauna fericite, în sensul potențării maxime a dramaturgiei și expresivității cadrului. Și în **Pădurea spînzuraților**, și în **Cartierul veseliei**, și în filmul lui Francisc Munteanu se remarcă efortul autorilor de a se ridica deasupra cotidianului banal, atît prin obținerea unei anumite intensități a dramei, a trăirii personajelor, cît și prin modul de utilizare a luminii în imagine. E o tendință a tuturor cinematografiilor moderne, de altfel...

— Credeți? Poate, mai degrabă, cinematografia modernă se ferește de exacerbarea literar-teatrală a dramei și preferă să cultive valorile cotidianului. Și nici efectele de lumină nu mai sînt atît de prețuite...

— Eu mă refer la efortul de esențializare, de concentrare...

— Dar concizia nu pare să ne caracterizeze.

— Nu în general, încă, dar un moment ca acela din finalul filmului lui Liviu Ciulei — scena din temniță, care e și un moment regizoral și unul de interpretare actoricească, foarte izbutit — e de o rară elocvență artistică, lapidar și complet, în sensul că scena, deși extrem de concisă, ne permite să urmărim pe ecran timpul real, în desfășurarea firească a gesturilor și a faptelor, cursivitatea lor normală, fără hiatusuri și fără divagații. În **De-aș fi... Harap Alb**, al lui Gopo, sînt de asemenea momente de film mare — scena chefului de la curtea lui Roșu Împărat, secvența finală, remarcabilă — ca și altele — și din punctul de vedere al plasticii, dovedind un rafinament autentic în interpretarea modernă a basmului.

— Gopo are și rafinamentul conciziei, dar, în general, concizia rămîne un deziderat.

— S-a spus și anul trecut, după festival: se introduc prea multe teme, în unul și același film. Iar această deficiență nu s-a corectat cituși de puțin. Toate filmele noastre sînt prea lungi, începînd cu cel mai bun, care e **Pădurea spînzuraților**. Racordîndu-se la un subiect, la tema de bază, numeroase alte idei, deschizîndu-se nu știu cîte paranteze, adăugîndu-se nu știu ce amendamente, precizări, lămuriri etc. etc, filmele se lungesc inutil, rămînînd superficiale, fiindcă o idee e ca o sămînță — ea are nevoie de un timp minim de încolțire, după care trebuie lăsată să respire liber, să nu fie sufocată de alte plante — ca să nu mai vorbim de buruieni. Lungimea e în filmele noastre un viciu constant.

— Ce spuneți de interpretare, de jocul actorilor?

— Vorbind despre Ciulei, am vorbit și de interpretare, de Ana Szeles în scena finală din **Pădurea**, unde actrița a realizat un moment strălucit de artă; nu-mi dau bine seama care sînt perspectivele laureatei noastre, fiindcă ea a avut în alte filme apariții mai puțin edificatoare, dar aș vrea să observ, poate ca o condiție a succeselor sale viitoare, faptul că în **Pădurea** n-a fost dublată și vocea ei s-a adăugat farmecului tradus de imaginea plastică, ceea ce nu s-a intîmplat în alte filme, unde dublajul o dezavantajează. În ceea ce privește interpretarea masculină, ne-a fost mai greu, nouă, membrilor juriului, să găsim un criteriu. Îmi pare bine că Ion Besoiu a fost premiat pentru rolurile sale din **Cartierul veseliei** și **Neamul Șoimăreștilor**. Dar nu sînt chiar cu inima împăcată, fiindcă în general rolurile n-au permis o largă desfășurare a talentului actorilor, în afară de partiturile lui Victor Rebengiuc în **Pădurea** și Ion Dichiseanu în **Dincolo de barieră**. Deși marii noștri actori au fost la înălțime. Ciubotărașu — laureat al Festivalului anterior de la Mamaia — a creat două roluri foarte diferite ca factură, ambele însă memorabile; în filmul



a PELICANULUI ALB

lui Ciulei — un fel de sinteză a ţăranului român care e Petre, ordonanţa lui Bologa, iar în **Neamul** — pe boierul Orheianu, ca o chintesenţă a vicleşugului. George Calboreanu, György Kovacs şi Ion Finteşteanu au îmbogăţit cu cîteva tipuri pregnante galeria de personaje ale filmului românesc. Există apoi o serie de mari creaţii în rolurile mici: Emil Botta în **Harap Alb,** Florin Vasiliu şi Liliana Tomescu în acelaşi film, Mihai Mereuţă în **Pădurea spînzuraţilor,** Viorica Farcaş, dublată de Carmen Stănescu în **Cartierul veseliei,** Gheorghe Pătru, din acelaşi film, Leni Pinţea — Paraschiva din **Dincolo de barieră,** Ilie Petre — studentul din **Gaudeamus igitur** au realizat, în roluri de plan secundar, creaţii de mare valoare şi — ţin să accentuez — departe de orice blazare, străini de interese publicitare sau de alt ordin, au consumat multă gîndire artistică originală, inventivitate şi minuţie profesională.

— Un ultim cuvînt despre festivalul al cărui juriu l-aţi prezidat.

— Două — două cuvinte. Primul — despre scurtul metraj care, cu slăbiciunile şi calităţile sale, s-a situat şi în anul acesta pe prima linie de interes. În afara filmelor care au fost premiate — **Spre cer** de Titus Mesaroş, **Oltenii din Oltenia** de Alexandru Boiangiu, **A cui e vina?** de Florica Holban şi celelalte, mie mi-a plăcut şi **Şcoala de la Meri** de Jean Petrovici, pentru că e primul documentar în care se vorbeşte la noi despre „un loc uitat" din ţară, despre oamenii în aparenţă comuni, dar demni de interes care populează atîtea şi atîtea locuri încă puţin cunoscute.

— Şi al doilea cuvînt...

— Nu există cinematografie fără actualitate. Actualitatea este omul din zilele noastre, „omul de pe stradă" pe care nu l-am văzut în filmele noastre. E o distanţă vizibilă între teatru şi cinematografie, din acest punct de vedere. În teatru am avut **Citadela sfărîmată, Moartea unui artist, Şeful sectorului suflete, Ziariştii...** Se spune că şi filmele istorice pot avea valoare actuală, dar nu ne putem prevala de acest fapt. Filmul are nevoie de actualitate în sensul cel mai strict al cuvîntului.

Deţinătorii Marelui premiu al filmului de scurt metraj — regizorul Titus Mesaroş şi operatorul Willy Goldgraber alături de colegul lor de la Animafilm, Ştefan Munteanu.



Titus Mesaros

Marele premiu pentru filmul de scurt metraj

- DOAR UN FILM SAU DOUĂ PESTE NIVELUL MEDIU
- UN SINGUR FILM DE ACTUALITATE. PREA PUŢIN
- N-AM AJUNS PREA DEPARTE
- AVEM NEVOIE DE UTILAJ ADECVAT FILMĂRILOR PRIN SURPRINDERE

— Cum apreciaţi filmele festivalului nostru, în raport cu o producţie de nivel mediu?

— Abstracţie făcînd de **Pădurea,** celelalte filme nu cred că se ridică peste nivelul mediu.

— Dar De-aş fi... Harap-Alb?

— **De-aş fi... Harap Alb** are marele merit că a renunţat de la bun început la ideea de a transcrie întocmai basmul şi şi-a conferit un mod de gîndire modern. Eroul nu mai este un supraom. Singurul lucru pe care i l-aş reproşa filmului e că, dacă în basm există o desfăşurare spaţială imensă a acţiunii, la Gopo totul se desfăşoară parcă pe aceleaşi coline. Asistăm adică la nişte tablouri statice legate între ele, deşi unele — scena ospăţului, de pildă — sînt foarte bune. Decorurile — excelente.

— S-a văzut şi un film de actualitate la Mamaia: Gaudeamus igitur.

— Despre filmul acesta, pe care nu-l văzusem, auzisem nişte lucruri atît de rele, încît m-am bucurat cînd am constatat că în prima secvenţă există totuşi o oarecare exuberanţă... Dar ca idee, ca artă — filmul nu aduce şi nu lasă nimic în sufletul şi în mintea spectatorului. Nu înţeleg de ce, dacă autorii au vrut să arate că eroul se pierde, nu l-au arătat într-adevăr cum se pierde. De altfel, la început mi se părea că eroului i se pregătise alt destin, — pentru că el părea mai degrabă un elev foarte cuminte şi silitor, dar cineaştii par să aibă apoi subit o inspiraţie paradoxală şi-l îndreaptă în altă parte, însă nu-l lasă să evolueze nici în această direcţie, mai introduc în scenă şi o fată care-l moralizează bine de tot (într-un mod care o dezumanizează şi pe ea), iar în final s-ar părea că totul e pregătit pentru ca să înceapă seria a doua a filmului — doamne fereşte, că avem atîtea în două serii!

— Cu un astfel de mod de a concepe şi a realiza filmele n-o să ajungem prea departe.

— N-am ajuns, într-adevăr, prea departe. Forţa unei cinematografii, a unei arte în genere, se măsoară prin conţinutul ei, prin capacitatea ei de a răspunde problemelor contemporane, de a proba o gîndire artistică profundă, consecventă şi originală, în spiritul, în ritmul şi în stilul de gîndire şi de viaţă al oamenilor de azi. Din acest punct de vedere, Festivalul naţional anual al filmului e un bun prilej de a confrunta realizările noastre cu cerinţele contemporaneităţii socialiste, fiindcă numai grupînd filmele şi judecîndu-le în ansamblu putem să ajungem la concluzii generalizatoare.

— Cum se prezintă, sub acest raport, documentarul nostru?

— Nici în acest domeniu nu avem încă o producţie de masă care să depăşească nivelul mediu. Cîteva s-au ridicat însă deasupra acestui nivel — „filmele-anchetă" în deosebi, chiar dacă ele sînt dezavantajate de lipsa unui utilaj adecvat pentru filmările prin surprindere. Ceea ce a făcut, în aceste condiţii, Alexandru Boiangiu, cu **Casa noastră ca o floare,** anul trecut, şi cu **Oltenii din Oltenia,** anul acesta, sînt adevărate performanţe. Filmele însă se resimt de pe urma faptului că realizatorii nu au dispus de utilajul necesar intenţiilor lor. Coloana sonoră e în genere mai bună, inspiră mai multă autenticitate, s-a obţinut o anumită spontaneitate a vorbirii înregistrate, pentru că microfoanele sînt oricum mai uşoare şi pot fi manevrate mai lesne. Imaginea însă rămîne un suport de circumstanţă, ea e corelată destul de relativ cu sunetul, nu pentru că regizorii nu s-ar pricepe...

— Ceea ce interesează însă în primul rînd este tocmai cît au făcut cineaştii şi cum anume.

— Un artist trebuie să tindă spre opera desăvîrşită, în contextul competiţiei mondiale. Şi dacă e vorba de „filme-anchetă", aceasta nu poate să însemne doar să iei nişte copii, să-i aduci într-o cameră, să-i aşezi pe scaune şi să-i pui să vorbească, filmîndu-i — cum a făcut Florica Holban în *A cui e vina?* Filmul ei e reuşit, dar „filmul-anchetă" nu se poate limita la această formulă. El presupune o mare mobilitate, pătrunderea documentaristului în cele mai diverse ambianţe, la locurile de muncă cele mai diferite, pretutindeni unde oamenii pot fi surprinşi în ipostaze semnificative şi fireşti, ceea ce e greu de realizat cu utilajul de care dispunem — greoi şi de mult depăşit...

— Dar există, mai întîi, din partea regizorilor, un interes continuu, o preocupare constantă pentru realizarea unor astfel de filme? Se pare că unii se simt destul de bine în compania utilajului vechi, realizînd filme prolixe şi cam dulcege...

— Nu zic nu. Aş cita, în acest sens, *Şcoala de la Meri*, în care regizorul se înduioşează prea repede în faţa temei, înaintea spectatorului şi de aceea filmul, ca şi alte producţii ale studioului, nu are forţa de convingere a artei realiste. Se ştie că obiectivizarea, aparentă cel puţin, este condiţia artei bune. De aceea, n-am vrut ca filmul **Spre cer** să aibă text. Pentru ca să nu se apeleze în comentariu la cuvinte ca „grandios", „uimitor" şi la alte adjective pentru a reda măreţia construcţiei de pe Argeş. Cînd se procedează astfel, înseamnă că autorul, prea facil, îşi atribuie fără nici un drept şi fără nici o utilitate ceea ce înţelegerea şi simţirea spectatorilor pot să realizeze singure. Am preferat să-l punem pe spectator în contact cu realitatea, ne-am căţărat peste tot unde exista un punct de sprijin, pentru a oferi o diversitate de puncte de vedere, o imagine cît mai apropiată de realitatea pe care o aveam în faţă, ea însăşi de o neîntrecută expresivitate.

Rubrică realizată de Val. S. DELEANU

Giulietta Masina și Sylva Koscina într-un cadru din recenta creație felliniană Julietta și spiritele.



Discuții

Realism 20

„Iată cea mai frumoasă jucărie mecanică ce poate fi oferită unui copil".

(Orson Welles)

CINEMATOGRAFUL între joc și gravitate

Ideea că se pot strecura anonimi printre oameni, ca să filmeze chipuri și gesturi surprinse nemijlocit — îi animă azi pe regizorii de pretutindeni. Spontaneitatea și firescul au devenit criterii supreme. Despre invazia documentarului în narațiunea modernă a filmului am discutat în articolul anterior. Am încercat să subliniez semnificația relației care se creează între autenticitate și convenție. Rolul coordonator al regizorului în utilizarea convenției cinematografice l-am definit în sens brechtian, adică o tratare sobră, descărcată de patetism, voit „didactică". Dar există și alte forme de amendare a spontaneității. Ele revendică o atenție specială.

Pe diferite ramificații se continuă, de pildă, tradiția unui cinematograf în care simetriile și contrastele de ordin plastic joacă un rol primordial. Regizorul e preocupat de decor, de forța sugestivă a ambianței. Nu decide autenticitatea, înțeleasă ca o reproducere exactă de fapte, ci stilizarea efectelor. Întîmplările reale sînt șlefuite, ornamentate, dispuse după imperativele fanteziei regizorale. Pentru relevarea ideii, cromatica, antinomiile formelor, clar-obscurul capătă o însemnătate deosebită.

Între Murnau și liturghia Marienbadului

Tendința spre valorificarea expresivă, simbolică a filmului are ca precursor pe Murnau, culmea expresionismului german. Evoluția lui Eisenstein marchează o traiectorie de la transmisia directă (**Crucișătorul Potemkin**) pînă la formele stilizate, alegorice (**Aleksandr Nevski**). Șirurile verticale de suliți opuse orizontalei albe a zăpezii destăinuie viziunea picturală a regizorului. În **Ivan cel Groaznic**, convoiul de oameni care se îndreaptă spre palat închipuie un șarpe imens, iar silueta răsucită a țarului planează parcă fioros deasupra mulțimii. Antitezele de linii și culori au fost studiate migălos de regizorul rus, pasionat de dialectică (lupta contrariilor e descoperită chiar în molecula imaginii).

Pentru cineaștii care evită relatarea imediată, funcția de spectacol a filmului este esențială. Toate elementele componente (muzică, dans, costume etc.) participă la întregirea imaginii. De altfel, autorul **Crucișătorului Potemkin** își inaugurase cariera prin organizarea montajului de atracții. Prin funcția atribuită detaliului vizual, prin minuția tehnică a conceperii fiecărui cadru, Eisenstein continuă să exercite o înrîurire puternică asupra regizorilor din întreaga lume.

Alături de el, un alt gigant, americanul Orson Welles a imprimat stilizării un caracter baroc. De voința regizorului depind năucitoarele asociații de imagini. Oglinzile multiplică la infinit chipul marinarului și cel al femeii infidele în vestitul film **Doamna din Shanghai**. Gloanțele sfărîmă cristalul, deformează fețele reflectate, pînă ce, în sfîrșit, își nimeresc ținta. În **Macbeth** și **Othello**, decorul (grotele, pădurea, culoarele etc.) joacă un rol decisiv. Fiecare secvență la Orson Welles e o restructurare a relațiilor dintre om și peisaj, o restructurare care corespunde universului fabricat de regizor. Mai trepidant decît Eisenstein construiește autorul **Cetățeanului Kane** contrastele vizuale. De vreme ce sentimentul de instabilitate și incertitudine guvernează civilizația modernă, filmele sale sînt contaminate de o necontenită mișcare și tensiune. Dimensiunile lumii lui Orson Welles sînt cele ale violenței, ale barbariei, ale extravaganței, dar și cele ale demnității umane care sfidează rigiditatea brutală. Eroii, mistuiți de porniri incendiare, refuză o ordine întemeiată pe o rigoare mecanică, de genul plutocrației burgheze (înseși declarațiile sale confirmă aceste intenții). Transpunerea „Procesului" lui Kafka, zguduitorul film al regizorului american, insistă asupra proiecțiilor plastice. Cînd pătrunde în casa avocatului, eroul e întîmpinat de o feerie a luminărilor care pîlpîie straniu. Atmosfera de halucinație și de panică capătă o întrupare în dinamica decorului.

Aflat în Spania, regizorul american realizează acum un film despre Falstaff, celebrul personaj al lui Shakespeare. Dintr-un interviu publicat în **Cahiers du Cinéma** nr. 164/1965 reiese că de astă dată viziunea scenografică nu va fi hotărîtoare. Numărul decorurilor extrem de redus ar conferi filmului un caracter antibaroc („Partea vizuală a acestei întîmplări trebuie să rămînă ca un fundal, ca un element secundar. Toată importanța filmului se va concentra în fizionomia oamenilor"). Regizorul intenționează să dezvăluie în **Falstaff** istoria trădării unei prie-

Ultimul film al lui Fellini nu dezminte (dimpotrivă) înclinația regizorului spre somptuosul baroc (Valentina Cortese printre frunze, panglici și pekinezi).



tenii şi de aceea stăruie asupra laturii moderne, universale a temei. Lui Welles-magicianul i se substituie Welles-psihologul.

Barocul, o evaziune?

Nici creaţia altor cineaşti contemporani nu poate fi judicios clasificată dacă se face abstracţie de înclinaţia lor spre plasticizarea viziunii. Rămîne ineficace, după părerea mea, o confruntare metodică între filmul **Ghepardul** şi romanul lui Lampedusa. Visconti nu şi-a propus să dezvăluie subtilităţile psihologice ale atitudinii prinţului, nici să reconstituie stufozitatea epică a cărţii. Ceea ce l-a tentat pe regizorul italian a fost găsirea unor echivalente plastice: sugestia că o lume piere, o lume de o frumuseţe somptuoasă, luxuriantă, sterilă în anacronismul ei, în rafinamentul ei senioral, în toropeala ei voluptoasă. Aparatul zăboveşte asupra uriaşelor fresce din casa prinţului, asupra hieratismului mişcărilor, asupra ceremonialului balului, arid şi inert în mecanica lui. Încă de la **Pămîntul se cutremură,** Visconti năzuia să comunice ideile prin tăria emoţională a imaginii. Ne amintim ieşirea în larg, înainte de ivirea zorilor, a bărcilor pescarilor, cu semnalele lor luminoase tremurate, semnale metaforice ale mizeriei şi revoltei.

La Fellini, pornirea spre baroc ia formele delirului imagistic. În **Nopţile Cabiriei,** contrastele au încă un aspect sculptural, static, de înregistrare a unor nepotriviri. În **La dolce vita,** jocul devine nebunesc prin neîntrerupta şi agitata defilare a scenelor de infern. Cu **Opt şi jumătate,** regizorul păşeşte în regiunile tenebroase ale subconştientului şi descoperă un coşmar al poftelor şi al sentimentelor convertite. Între dansurile, travestiurile, clovneriile succesive nu mai funcţionează decît o logică a fluxului imaginativ. E necesar tocmai efortul analitic al criticii pentru a distinge reala şi sincera spovedanie de adaosurile estetismului.

O aură intelectuală caracterizează barocul filmelor lui Alain Resnais unul din cei mai interesanţi regizori contemporani, pe care datorită colegilor noştri de la difuzare marele public n-a avut şansa să-l cunoască. Nesfîrşitele coridoare ale castelelor cu decoraţia lor fastuoasă, vocile actorilor de o intonaţie solemn — liturgică, repetiţiile savant calculate şi alternările bizare **(Anul trecut la Marienbad)** reflectă încleştarea pe planul memoriei dintre amintire şi uitare.

După cum ne avertizează şi G. Călinescu, denumiri ca baroc, romantic sau clasic trebuie folosite cu sentimentul relativităţii. Ele nu pot fi identificate în stare pură în practica artistică. Convieţuirea lor cunoaşte felurite dozaje. Mai ales romantismul mi se pare mărit azi, în cinematograful modern, cu aluviuni ale barocului. Tehnica de „atelier", a pregătirii simetriilor şi opoziţiilor formale, a şlefuirii imaginii din punct de vedere pictural caracterizează pe unii cineaşti de renume. Stăruinţa criticii trebuie să se îndrepte tocmai spre disociere. Stilurile sînt diferenţiate în concordanţă cu gîndirea şi temperamentul autorilor. Există un film „elaborat" pe linia exoticului (pornind de la Sternberg: **Îngerul albastru** etc.), altul pe linia simbolurilor crude, nemiloase (Bunuel), altul pe linia obsesiilor teologice şi a dialogului între om şi divinitate (Bergman) etc. Am remarcat înainte deosebiri de viziune şi de stil între Welles, Visconti, Fellini sau Resnais. Ei sînt însă toţi căutători ai frumosului, fie că sondează realitatea înconjurătoare, fie că scotocesc arhivele istoriei, fie că decolează în ţinuturile visărilor.

Ne interesează aşadar nu numai **ceea ce se poate povesti** (firul epic), dar şi **ceea ce se poate sugera** (relaţia dintre om şi cadru). Regizorul aspiră să creeze propriul său univers, „construit", cizelat, produs al jocului plăsmuirilor. Elementul decorativ şi caligrafic rămîne esenţial în această viziune. Cinematograful baroc nu e o evaziune atît timp cît problematica lui se menţine adînc contemporană, şi atît timp cît concordanţa cu realitatea epocii se realizează pe coordonatele majore şi grave.

S. DAMIAN

cronica filmului străin



OMUL MAFIEI



UN CARTOF, DOI CARTOFI



A TRECUT O FEMEIE

JUDEX





HOŢUL DE PIERSICI



CARAMBOL

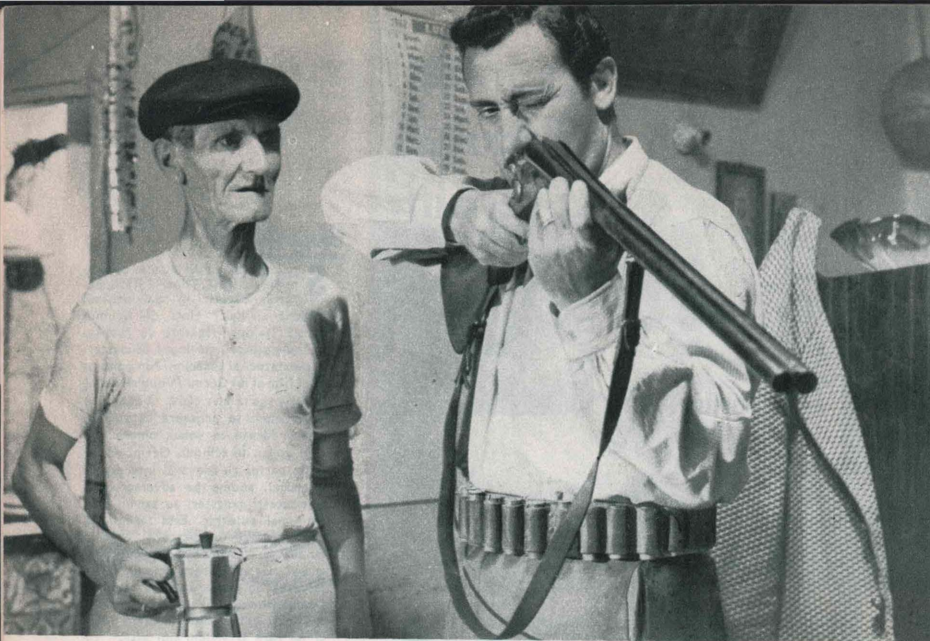
CONTRACRONICĂ

OMUL MAFIEI

Spectatorul român nu ştie ce este mafia siciliană. Tîlhari? Răzbunători? Zănatici în patriotismul iredent sicilian? Hoţi de drumul mare? Haiduci făcători de justiţie şi îndreptători de lege? Gangsteri exploatatori ai sărăcimii? În admirabilul film al lui Germi *În numele legii*, situaţia era relativ clară. O bandă de proprietari se erijaseră ca stat în stat şi făceau ce voiau, omorau pe cine voiau. În schimb, Germi nu ne arăta partea cu adevărat interesantă a mafiei, anume pe adversarul ei. Căci aceşti gangsteri au azi un duşman mai puternic. Este ţărănimea, constituită în sindicate şi luptînd cu succes crescînd împotriva oribilei plăgi. (Germi fusese ameninţat cu moartea de mafie dacă nu schimbă finalul filmului. Şi s-a supus.)

Filmul lui Lattuada, făcut în 1963, şi pe care îl vedem noi astăzi, cu toate că e mereu străbătut de umor şi de situaţii burlesci, este considerat în ţara lui, ca ceva foarte grav, foarte tragic. Cu ocazia lui s-a ţinut o masă rotundă la care au participat numeroşi bărbaţi de stat, jurnalişti, scriitori, cineaşti, pentru a discuta combaterea acelei calamităţi care bîntuie şi azi în sudul Italiei. Au luat cuvîntul regizori ca Germi, Paolo Taviani şi fratele său Vittorio (amîndoi autori ai filmului *Un om de ars*), apoi Valentino Orsini, Aldo Vergano (autorul filmului *Il fuori legge*), Castellani (autorul lui *Il brigante*), Felice Chilanti, Francesco Rosi (autorul celebrului *Salvatore Giuliano*). Şi iată ce a spus Lattuada despre *Il mafioso*: „Tema filmului meu este frica. O spaimă care se învecinează cu grotescul şi cu paradoxul. Groaza celui terorizat de mafie merge pînă la anularea conştiinţei. Cel ce comite crime rămîne nepedepsit, şi, deşi plînge cu lacrimi de crocodil, îşi îngroapă secretul în sine însuşi, şi-şi continuă viaţa mai departe".

Ziarul „Unita" reproşează filmului o greşeală „stilistică", anume că amestecă două stiluri care nu se potrivesc: farsa şi drama, burlescul şi tragicul. Se înşală cronicarul italian. Acest amestec e poate marea calitate a filmului. Un film, dealtminteri cu multe greşeli. Eroul (întruchipat de inimitabilul Alberto Sordi) este un suflet candid, entuziast, îndatoritor, plin de amor pentru scumpa lui Sicilie-mumă, dispus să laude ca mari calităţi toate micile cusururi ale compatrioţilor. Mafia exploatează această psihologie şi obţine de la veselul erou promisiunea să le facă un mic serviciu. El nu ştie ce. Iar cînd află, cînd află că e vorba pur şi simplu să omoare un om (el fiind un foarte bun trăgător la ţintă), mafia îl şantazează cu soarta nevestii şi copiilor. Bietul om execută crima cu oroare, cu spaimă, aproape înnebunit. Şi asta se exprimă nu în gesturi teribile, ci în fîstîciri caraghioase şi stîngăcii de clovn, ceea ce face ca drama să fie încă şi mai sinistră.



Există aici, în tot acest decor sordid, pe chipul istovit al bătrînului, în infatuarea bătăioasă şi ridicolă a tînărului, toată tragicomedia Siciliei înapoiate.

Asasinatul trebuia executat la Chicago. Eroul e presupus a fi dus pe două zile la vînătoare. Va fi deci aşezat într-o cuşcă ermetică şi, în zece ore, transportat cu avionul la Chicago. Misiunea durează cîteva ceasuri. Apoi iar cuşcă, iar zbor peste ocean, şi, la sorocul respectiv, vînătorul de oameni este recostumat în vînător de iepuri şi depus în faţa locuinţei din Sicilia. Desigur că nu va spune nimănui unde a fost. Dar nu de frică. Din delicateţe pentru nevastă şi fetiţele lui. Toate acestea sînt foarte bine făcute. Şi partea gangsterească este precedată de lungi şi pitoreşti scene siciliene de euforie naivă, de încîntare în sînul familiei, pe pămîntul mult iubit al patriei siciliene. Bonom, naiv, găgăuţă, om de treabă, personajul încarnat de Sordi este o admirabilă creaţie portretistică, cu un umor care se prelungeşte apoi în fioroasă tragedie fără a-şi pierde stilul său burlesc.

Cusurul filmului e că nu ni se explică cine putea fi (adică ce putea fi) marele duşman al mafiei care locuia la Chicago şi trebuia răpus. Spectatorul nu înţelege cum poate cineva de la Chicago, să combată mafia din Sicilia. De fapt se poate. Dar trebuia explicat. Căci altfel nici o presupunere nu e posibilă şi filmul pare stupid, mutarea acţiunii în lumea gangsterilor din America apărînd ca un hocus-pocus absurd, ca o inovaţie hodoronc-tronc bazată doar pe vaga cronologie dintre cele două organizaţii secrete.

La amintita masă rotundă, Lattuada explică de ce a mutat la un moment dat acţiunea în Statele-Unite. „Legăturile — zice el — care există între mafia americană şi cea siciliană sînt destul de obscure, totuşi certe. Ne amintim următoarea întîmplare într-adevăr extraordinară: cazul Petrosino, ofiţer german al poliţiei americane care, după ce a pus cu botul pe labe pe gangsterii din New-York, a murit asasinat la Palermo. El, personaj aproape legendar, care scăpase de atîtea primejdii la el în ţară!". Tot Lattuada spune: „Gangsterismul american e poate un fel de revoltă a emigrantului care nu dispune de mijloace şi care termină prin a se impune prin violenţă şi delict". În sensul acesta vorbeşte Lattuada de „originea siciliană a gangsterismului american". Mafia nu este o imitaţie a racket-ului, ci viceversa; acea uzurpare de putere, acea devenire de „stat în stat" a bandelor de peste ocean sînt — probabil prin intermediul drojdiei emigranţilor — inspirate de banditismul organizat al mafiei siciliene. De aceea era foarte justificată, din partea lui Lattuada, acea „trecere a povestirii direct în cîmpul internaţional", cum i-o reproşează criticul de la „Unita". Cusurul e nu că a făcut asta, dar că n-a făcut-o bine, că nu a explicat-o deajuns şi că a aruncat pe spectator în perplexitate.

Toţi actorii filmului joacă magistral. Eroina este Norma Benguel, producătoare de filme, venită întîmplător în Italia pentru a-şi vinde filmele proprii, şi reţinută de Laurentiis, apoi vopsită în blondă iar finalmente însărcinată cu rolul principal în filmul care tocmai se turna. Frumoasa actriţă este şi o excelentă cîntăreaţă, multă vreme partenera lui Modugno.

Cu rezervele indicate adineaori, filmul e interesant, partea de pitoresc local foarte bine redată şi jocul lui Sordi, ca totdeauna, savuros şi înduioşător. Caraghios şi grav în acelaşi timp.

D. I. S.



„Jocul lui Sordi, ca totdeauna, savuros şi înduioşător. Caraghios şi grav în acelaşi timp".

Un cartof, doi cartofi

Regia: Larry Peerce
Scenariul: R. Hayes — O. H. Hampton
Interpretează: Barbara Barrie, Bernie Hamilton, Richard Mulligan

One potato, two potato a emoţionat anul trecut Cannes-ul. După ştergerea primei impresii, cronicarii festivalului s-au grăbit să formuleze obiecţii, să-şi manifeste decepţia, dar nimeni n-a putut tăgădui simplitatea atrăgătoare şi sinceritatea operei.

Larry Peerce, la primul lung metraj după consemnarea unei experienţe nu lipsite de însemnătate în domeniul filmului de televiziune, atacă cu abilitate o problematică socială gravă — segregaţia negrilor în Statele Unite,



punînd în discuţie drama rasismului acută în lumea contemporană occidentală. *Un cartof, doi cartofi* nu uzează de situaţii violente, nu descrie nici linşaje, nici demonstraţii de stradă, nici febrila activitate a Ku-Klux-Klanului. Filmul se derulează într-un cadru intim, analizează destinele cîtorva personaje izolate, aplecîndu-se în primul rînd asupra problemelor lor sentimentale. Poate de aceea impresia asupra spectatorului e mai directă, puternică, iar subtextul dramei, cu un pronunţat colorit social, e perceput cu uşurinţă.

Julie Cullen se stabileşte împreună cu fetiţa ei, după divorţ, într-un oraş din Ohio. Aici cunoaşte un tînăr funcţionar negru, Franck Richards, coleg de instituţie. Între ei, oameni solitari, echilibraţi, se stabileşte o prietenie curată care se va transforma în dragoste. De aici începe drama. Povestea sentimentală e relatată cu

simplitate atît sub raportul fabulației, cît și al mijloacelor de expresie. Cei doi se plimbă în tăcere pe străzile pustii mărginite de grădini. Bucuria se manifestă în jocuri copilărești: sar într-un picior, joacă șotronul, se întrec la fugă. Sărutul pe pajiștea parcului e timid, stîngaci, lipsit de erotism. Iubirea lor e statornică, pură, frumoasă în sinceritatea și delicatețea ei, neavînd nevoie de farmecul înșelător al exploziei artificiului. Tocmai de aceea comentariile brutale la adresa ei ies în evidență, subliniind o mentalitate retrogradă, inventată cu oameni „o dată cu laptele mamei". Un polițist impasibil o califică pe Julie de prostituată, numai pentru că se plimbă noaptea în tovărășia unui negru. Părinții lui Franck se opun în principiu căsătoriei fiului cu o femeie albă, știind dintr-o amară experiență, că, indiferent de progresele societății americane, o asemenea alianță nu va însemna nimic bun, va genera și în viitor drame. Primul soț al Juliei, reîntors după cîțiva ani în Statele Unite, deși constată că Ellen, fetița lui, se simte mulțumită în noul cămin pe care i-l oferă Franck, e îngrozit numai la gîndul că va crește într-o familie de negri.

Procesul reprezintă punctul culminant al filmului. Judecătorul, un om cumsecade, lucid, e nevoit s-o rupă pe Ellen de lîngă Julie și s-o dea tatălui alb, din „anumite considerente", deși știe că fetița va suferi și nu poate reproșa nimic lui Franck. Scena despărțirii e impresionantă. Există desigur o melodramă, de bună calitate, și filmul mizează pe ea. Neînțelegînd de ce trebuie să plece cu tatăl ei, Ellen are senzația că Julie vrea s-o părăsească. Nedreptatea i se pare atît de flagrantă, încît începe să-și lovească mama cu pumnii, după care i se aruncă la piept, îndurerată. Violența scenei corespunde cu aceea conținută de o alta: după proces, Julie, disperată că și-a pierdut fetița, îl pălmuiește pe Franck în fața tribunalului, plecînd apoi, resemnată și rușinată alături de el. În ambele cazuri violența se transformă în resemnare, în neputință față de legile implacabile ale unei societăți pline de contraste, ce îi obligă pe eroi să participe la un joc lugubru, în calitate de simpli pioni, mînați de un destin pe care nu și l-au dorit și în fața căruia nu știu cum trebuie să se comporte.

Interpretarea, în ciuda unor stridențe, se impune datorită jocului magistral al Barbarei Barrie (premiul de interpretare feminină la Cannes, anul trecut) și al lui Bernie Hamilton (interpretul negru al filmului lui Bunuel — *Fecioara* — 1960). Fără a se încadra tiparelor de frumuseți hollywoodiene actrița cucerește sala prin farmecul ei irezistibil, prin spontaneitatea și neliniștea ce transpare din fiecare gest al ei, prin făptura delicată și fragilă.

Fără să inoveze limbajul cinematografic, fără să evite unele stîngăcii în compozițiile de cadre, *One potato, two potato* se impune atenției publicului prin ideea lui artistică limpede, militantă, prin fiorul lui sincer, emoționat, ce înlocuiește retorica cu rigoarea și generozitatea neostentativă.

Mihai TOLU



▲Doi bărbați se înfruntă, două concepții de viață. Femeia e doar pretextul, ciocnirea are cauze mai grave. Interpretează Bernie Hamilton și Richard Mulligan.

Interpretarea se impune datorită jocului magistral al Barbarei Barrie (premiul de interpretare feminină la Cannes, anul trecut). ▼



A trecut o femeie

Nunca pasa nada (A trecut o femeie). Producție hispano-franceză. Scenariul, adaptarea și regia de Juan Antonio Bardem. Interpreți: Corrine Marchand, Jean-Pierre Cassel, Antonio Casar, Julia Gutierrez.



Înaintea Serbărilor galante, Jean-Pierre Cassel se prezintă publicului românesc într-o postură mai puțin strălucită, secondînd o actriță de mare vibrație dramatică: Julia Gutierrez. ▲

Cînd s-ar fi putut întîmpla totul. Adică miracolul, geneza, transfigurarea: dintr-un subiect banal, dintr-o atmosferă banală, să scapere viața, semnificația înaltă, emoția. Bardem avea tot ce-i trebuie să facă minunea. O materie primă umană și socială din care pot țîșni adevăruri interesante, observații ascuțite, reacții fine, revelatoare. Și uneori țîșnesc. Totuși alchimia perseverentă nu duce și la găsirea aurului: arta adevărată, ci doar la o corectă povestire melodramatică, monografie de moravuri util satirizate dar fără vibrație, reverberații. Un film ca atîtea sute, care te înduioșează pe moment dar nu se ancorează în tine pentru că ceea ce spune e de atîtea ori spus și — mai ales — în același mod (dacă nu mai bine) spus. De alții. Și — ceea ce e mai trist — de însuși Bardem. În *Comicos*, în *Calle major*, în *La muerte de un ciclisto*. Net superioare, sondajele umane și sociale aveau vigoarea artistului mai angajat, mai polemic, într-un cuvînt mai artist. Aici opoziția vechi-modern e facilă, simplistă, didactică. În anodinul vieții sufocante de provincie unde nu se întîmplă niciodată nimic dar se înfăptuiesc pe nesimțite zeci de crime morale, se ivește o ființă ieșită din comun — socotită astfel pentru că e mai sinceră, fără prejudecăți, încorsetări rigide. O tînără actriță de music-hall poposită din întîmplare în micul orășel spaniol reprezintă pentru bigotele ipocrite, clevetitoare, viciul, încarnarea păcatului iar pentru bărbații acriți de viața domestică, tentația, aventura, escapada. Contrastele sînt frapante, ușor de mînuit, reflexele dramatice nu au nuanțe, relief. Un fel de tașism cinematografic depășit, amintind filmele picturale mexicane (dar nu ca valoare a imaginii ci ca manieră regizorală), care au impresionat la timpul lor dar nu au trezit ecouri artistice. Unele încercări ale regizorului de a ieși din compasiunea convențională nu sînt fructificate, personaje ce puteau deveni interesante nu depășesc clișeele clasice : soția neglijată, nefericită, resemnată, tînărul profesor timid-îndrăgostit de ea, fata cu aparențe



Corrine Marchand, strălucitoarea pariziană din filmul lui Agnès Varda (Cleo de la 5 la 7) transplantată (cu pierderile inevitabile) într-un plictisitor tîrg spaniol, unde n-are alt prieten sincer decît pe tînărul profesor de franceză (Jean-Pierre Cassel),

frivole şi suflet ingenuu, bărbatul dezabuzat ce crede că întîlneşte în pragul bătrîneţii marea dragoste etc., etc. Un fel de menuet convenţional, rigid condus şi în ultimă instanţă plicticos în ciuda demonstraţiei de twist şi temperament excentric parizian al Corrinei Marchand. Momentele ei de spontaneitate, graţie, însenineazǎ tabloul medieval sumbru al provinciei pictată în negru de regizor. Momentele de sinceritate, de dezinvoltă amiciţie, camaraderie cu Pierre Cassel (scenele din cafenea, de la cetate) sînt fireşti, chiar emoţionante, dînd o oarecare consistenţă personajului. Pierre-Cassel îi dă replica, discret, nu în prim plan, pentru că rolul lui e de interes (dramaturgic) secund şi pentru că actorul — modest — nu vrea să tulbure cu nimic partitura „primului". Dar jocul acestuia — Antonio Casar — greoi, apăsat, morocănos, face profund antipatic personajul. Şi nu dintr-o intenţie de distanţare a interpretului, de ridiculizare moralistă a eroului, ci din exces de patetism, din neîndemînarea de a separa nuanţele, de a pătrunde *caracterul* nu numai *împrejurarea* (aici situaţia ridicolă a bărbatului de 50 de ani violent îndrăgostit). Un operator de asemenea stîngaci, ce aplatizează, urîţeşte şi el involuntar personajele. Construită din lungi aşteptări şi dureroase replieri, din cuvinte nerostite şi gînduri subtil descifrate, e soţia medicului în interpretarea inteligentă a Juliei Gutierrez. O actriţă sensibilă, interiorizată, amintind-o pe Annie Girardot.

Se poate vorbi, în unele scene — bîrfa cumetrelor binevoitoare din magazin, încolţirea sălbatică a soţiei medicului cu aluzii perfide sau indiscreţii brutale, ucigătoare — de o zguduitoare încărcătură satirică a tabloului uman. Dar Bardem e aici în mare întîrziere artistică faţă de întîlnirea noastră anterioară cu el „la ora cinci".

Alice MANOIU

Sylva Koscina, frumoasa Daisy, încarnarea imaculată (în alb sclipitor) a Binelui care va învinge Răul.



Judex

Louis Feuillade este înconjurat de un fel de legendă care tinde să-l decreteze vizionar, erou, exploratorul inspirat al posibilităţilor magice ale cinematografului abia născînd. Interesul primordial şi istoric al filmelor sale rezidă însă în tehnica lor, pentru că în cea de a şaptea artă, originalitatea unui stil nu reflectă de multe ori decît noutatea metodelor folosite. Paradoxal fantasticul lui Feuillade provine din realismul cel mai concret.

Casa Gaumont a decis prin 1910, „feeria" fiind perimată, să prezinte „viaţa aşa cum este ea". Chiar acesta este titlul unei serii de filme realizate de Feuillade şi hărăzite unui mare succes de public. Aceste filme care se vor a fi „felii de viaţă", adevărate documente naturaliste, capătă cu vîrsta o nuanţă onirică, fantasticul reieşind mai ales din naivitate. Acest aspect deosebit al filmelor lui Feuillade devine mai flagrant după 1914, cînd apar faimoasele „seriale" *Fantomas*, urmate imediat de *Vampirii* şi, în sfîrşit, de *Judex*. Aici stilul naiv realist al realizatorului se imprimă uluitoarelor aventuri ale eroului, cu totul şi cu totul fanteziste dar care, în decorul obişnuit al cotidianului, se metamorfozează în fapte diverse aproape credibile.

Am făcut această destul de lungă introducere în istoria cinematografiei franceze, pentru a vorbi de fapt de un film realizat cu nici doi ani în urmă. Se poate însă spune cu adevărat despre autorul lui, regizorul Georges Franju, că s-a „adaptat" la acel cinema reprezentat şi de Feuillade, de care pomeneam mai sus. Iar la o analiză atentă a stilului lui Feuillade (şi al lui Franju) se pot releva multe interferenţe la cei doi cineaşti. A pleca de la observarea scrupuloasă a realităţii, a cotidianului pentru a dibui indiciile ciudatului, fantasticului, tulburătorului ascuns în spatele obişnuitului, pentru a ajunge să demaşte aparenţele înşelătoare, iată nişte „metode de lucru" la fel de valabile atît pentru Feuillade cît şi pentru Franju.

De fapt, intenţia primă a lui Franju era de a relua *Fantomas*, acel geniu al răului părîndu-i mai interesant decît bunul şi dreptul (şi prea adeseori plictisitorul), Judex. El a fost însă însărcinat să filmeze *Judex*, să reînvie deci epoca imediat premergătoare primului război mondial. Cadrul istorico-poetic l-a sedus pe Franju: 1914, adică momentul precis în care un anumit farniente artificial se ascute în ajunul unei bătălii care va fi teribilă, momentul în care veselia aduce mai mult a acreală şi îşi dă în vileag adevărata-i faţă: teama, angoasa pe care o aduce întotdeauna după sine naşterea unui secol nou, promiţător de transformări epocale. Reîntoarcerea la sursă l-a hotărît să-şi ia şi două ajutoare pasionate de ideia „remake"-lui. Drept care Jacques Champreux, nepotul lui Feuillade şi Francis Lacassin, specialist în seriale, au semnat scenariul şi adaptarea lui Judex nr. 2. Cu sarcina foarte dificilă de a condensa într-un film de metraj normal opera gigantică imaginată odinioară de Artur Bernède şi Louis Feuillade. Cu menirea de a fi un omagiu adus acestuia din urmă. Şi cu intenţia de a lucra „à la Feuillade".

Judex nr. 2 care abundă şi el (credincios celui mai pur stil „serial"), în crime misterioase (sau aproape misterioase): răpiri, maşini infernale şi recunoaşteri neaşteptate, stă însă sub semnul antipatiei pe care i-o manifestă tatăl său vitreg. Franju nu-şi prea iubeşte eroul, acest supercurcan. Tot ce pune Judex la cale eşuează mai devreme sau mai tîrziu. El nu triumfă decît în final şi asta datorită prostiei adversarilor săi, sau, graţie destinului!? Judex ne rămîne în minte mai mult datorită siluetei şi dezinvolturii lui Channing Pollock, interpretul său, decît consistenţei personajului. Mai interesante sînt femeile: mai întîi Edith Scob (Jacqueline) care-şi plimbă prin odăi fastuoase sau parcuri lunare rochiile pastelate şi ochii mari întrebători ca un simbol al inocenţei persecutate, şi apoi — dar mai ales — Francine Bergé (Marie Verdier). Deşi este Răul personificat, ea are drept la simpatia noastră pentru că ne ţine atenţia trează (dacă nu încordată), pentru că ticluieşte cele mai infernale maşinaţii, cele mai izbutite deghizări.

Spuneam mai sus că *Judex* cel renăscut în 1963 este un omagiu adus creatorului său iniţial. Ar fi însă nedrept pentru Franju să-i acordăm doar meritul de a fi reconstituit cu fidelitate şi respect o operă a unui realizator celebru, de a fi făcut un bun film de aventuri care suportă să fie vizionat de cei „neavertizaţi". Un „remake" onorabil cum o cere moda acestor din urmă ani. Franju a reuşit să facă mai mult: un film care ne captivează prin ceea ce numim poezie cinematografică. (E

Edith Scob (Jacqueline), simbol al inocenţei persecutate, faţă în faţă cu Francine Bergé (Marie), personificarea (destul de simpatică de altfel) a perfidiei şi lipsei de scrupule.



un factor subiectiv poezia aceasta, iar criticul cu greu poate să o transmită unui cititor-spectator care nu e dispus să o recepționeze singur). Un grup de bărbați în pelerine negre cățărîndu-se pe un zid aidoma unor gîndaci, un balet-luptă pe acoperișuri între două femei, una în alb și cealaltă în negru, capetele artificiale care transformă în păsări un salon înțesat de „lume bună" ... sînt tot atîtea invitații la poezie. Tratate altfel, aceleași scene ar fi fost consacrarea banalului celui mai cras.

Admirația și respectul discipolului față de maestru sînt mari, dar nu tocesc ironia care străbate discret, binevoitor și tenace tot filmul lui Franju. O ironie care — doamne păzește! — nu-l vizează pe Feuillade, ci numai și numai pe Judex-ul începutului de veac XX cu tot balastul lui de naivități, și nu numai de naivități. Franju ne solicită participarea, ne suprasolicită umorul pentru a răspunde la ochiadele lui extrem de elegante și deci abia schițate. Dar existente. Persistente. Esențiale pentru întreaga atmosferă a remakeului, pentru acceptarea de către spectatorul de azi a unui Judex tratat în aparență ca acum 50 de ani.

Talentul lui Franju a făcut ca acest film cu pumnale și apași să provoace, foarte conștient, foarte voluntar, farmecul puțin cam mecanic pe care-l degaja cîndva *Fantomas* și care azi s-a pierdut cu desăvîrșire. Să intrăm și noi în jocul lui Franju și să ne lăsăm în voia lui un ceas și jumătate. Vom retrăi tinerețea bunicilor și mirajul umbrelor chinezești.

Rodica LIPATTI

Hoțul de piersici

Dintr-un anumit punct de vedere cred că s-ar putea vorbi de stil în cinematografia bulgară. Poate nu chiar în sensul cel mai strict al cuvîntului, ci în sensul de atitudine față de probleme sau evenimente specific contemporane și al oricărui limbaj, a unei scriituri proprii filmului, unei ritmici a imaginii, unui raport funcțional între mișcare, dialog și bandă sonoră. S-ar părea că filmul bulgar și-a creat o dominantă proprie, o tentă locală de bună calitate. *Hoțul de piersici* (premiul special al juriului la Festivalul de la Varna, 1964) se înscrie între aceste coordonate purtînd totodată amprenta individualității tînărului său realizator, regizorul Vîlo Radev. În prim plan se află o poveste de dragoste frumoasă mai ales pentru imposibilitatea împlinirii ei, din care se alimentează și trăiește. În planul al doilea e drama generală, mult mai profundă a războiului. E vorba de întîiul război mondial, prima mare catastrofă a lumii capitaliste, prima mare deziluzie a celor ce credeau, fără discernămînt, în vitejie pentru vitejie, în onoare pentru onoare, uitînd de popoarele care trăiau și mureau în mizerie, în foamete. Pentru ambele părți beligerante, — în film pentru comandantul de garnizoană și pentru prizonierii de multiple naționalități — se pune de fapt aceeași problemă: utilitatea unui război unde cei care luptă nu sînt cei care cîștigă. Comandantul orașului Tîrnovo (excelent interpretat de actorul Mihail Mihailov) e un ofițer de carieră, îmbătrînit în credința unei false datorii, auster și închis în sine. Are ceva din rigiditatea personajului von Rauffenstein (Eric von Stroheim) din *Marea iluzie* a lui Jean Renoir, din refuzul obstinat al acestuia de a pune omul înaintea perceptelor. Cu un asemenea soț, Liza (Nevena Kokanova) — victimă a unei concepții orientale despre menirea femeii — nu poate fi fericită. Conștiința acestui lucru o va căpăta însă în fața iubirii, a unui sentiment puternic ce o va lega de prizonierul sîrb Ivo (Rade Markovici). Dragostea lor, un intermezzo de fericire într-o lume de nenorociri, nu are viitor. Sfîrșitul ei este absurd, cum absurd este războiul însuși.

După cum se vede, nuvela lui E. Stanev care stă la baza scenariului e o schițare, o ușoară trecere în revistă a gravelor și complexelor probleme ce nu și-au pierdut nici astăzi actualitatea. Formula regizorală a lui V. Radev nu face parte din categoria celor inventive. Originalitatea ei nu constă în vehicularea unor noi modalități de expresie, ci în folosirea echilibrată a celor existente. Dominanta de tristețe reținută, sensibilizată aici ca un fel de permanență balcanică, o împreunare între natură și om, e nota gravă, fundalul nobil, discret, pe care se profilează ființe și lucruri. Obținută prin mișcări lente de aparat, prin căutarea în decor a reliefurilor expresive (jocuri de piatră și lemn, de exterioare și interioare simple, dar definitorii pentru structura intimă a personajelor, pentru dramatismul situațiilor) plastica filmului întărește impresia de economie a formei, de finisare artistică. Calitatea imaginii e sporită de întrebuințarea funcțională a culorii alb-negru cu intenția precisă de accentuare a nuanțelor afective. Astfel, dragostea dintre Liza și Ivo se consumă între alburi și griuri, prezența comandantului e însoțită de întunecimi și crispări etc. Interpretarea actorilor este deosebit de bună, fără stridențe, fără teatralism. Nevena Kokanova, bine cunoscută publicului nostru, face încă o dată dovada talentului ei multilateral, capabil să reproducă stări sufletești și tonuri subtil diferențiate. Eroul interpretat de Rade Markovici depășește dimensiunile unui îndrăgostit oarecare prin convingere juvenilă și matură puritate. Nu mai puțin reușit este și personajul ordonanței interpretat de actorul Vasil Vacev, prezență mută dar cît de semnificativă pentru mentalitatea soldatului obișnuit, conștiincios și bonom, automatizat printr-o lungă supunere și renunțare. Siluetă expresivă și fericit dozată psihologic, creația lui V. Vacev e un model de compoziție.

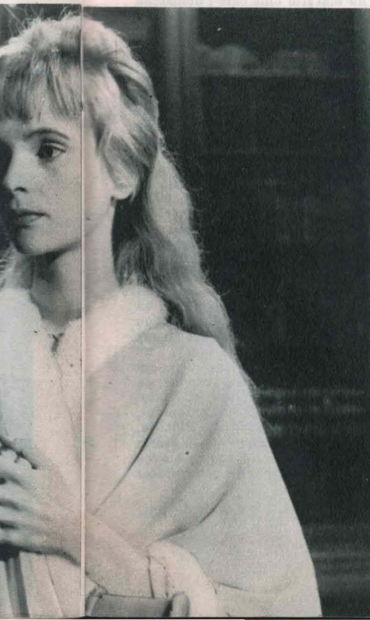


Obișnuita poveste de dragoste înnobilată în acest film bulgar de o delicată discreție.

Analizat în totalitatea lui, filmul are și cîteva scăderi. Regizorul a fost tentat să spună „prea mult în prea puțin", să cuprindă într-o singură perspectivă probleme de factură foarte diversă, să pună în discuție structura morală, filozofică și socială a unei epoci și a unei societăți date. De aici cîteva personaje și scene insuficient definitivate cum ar fi: tînărul ofițer, invalid de război, care asemenea personajelor lui Remarque, se străduie să nu creadă că sacrificiul lui și al atîtor victime a fost zadarnic, apoi revolta abia schițată a soldaților sătui de mizeria frontului.

Hoțul de piersici rămîne o remarcabilă realizare a studiourilor bulgare. Diferită de vioiciunea și puterea de penetrație a unui Ranghel Vîlceanov, personalitatea lui Vîlo Radev își caută o vibrație proprie, o sensibilitate individuală.

Rodica ALDULESCU





Planul doi e lucrat în această producție a studiourilor din Sofia cu multă grijă pentru adevărul istoric și uman. O tipologie variată, de mare forță dramatică.

CRONICHETA

CARAMBOL

Iudith (scenariul) şi Felix Mariassy (regia) îşi propun ca obiect al noii lor investigaţii cinematografice o stare confuză de sentimente şi gînduri, atitudini ale unor tineri, această „încurcătură, zăpăceală, ciocnire" cum defineşte dicţionarul nostru de neologisme termenul franţuzesc „carambole". Dacă ea cristaliza şi nişte idei, nişte situaţii — cheie, care să favorizeze precipitări morale (nu moralizatoare, de astea sînt în film) superioare, pălăria jos! Spectatorul ar fi fost dispus să ierte interferenţele cu totul arbitrare de acţiune, dificultatea compoziţiei ambiţios moderne, dar lipsite în acest timp de calitatea substanţială a noii dramaturgii, logica interioară, strictă, după care se grupează faptele în funcţie de fluxul memoriei afective (ca în operele lui Resnais) după o logică a psihologiei, o cronologie specifică sentimentelor. În *Carambol* o secvenţă, ca de pildă convorbirea — amestec de gravitate şi frivolitate — dintre un fizician şi asistenta sa, viitoare soţie, se întrerupe doar pentru a deruta spectatorul, a-i crea un fals suspense psihologic. Regizorul intercalează aici... avalarea unui tort întreg de către un personaj golemic care va deveni mult mai tîrziu un fel de erou aspru, moralizat al filmului. Poate îi va răspunde, cu mult mai departe, ca în *La ora 5* al lui Bardem de pildă, admirabil interferat, o idee, o replică, o rotunjire — certificare în timp a unei situaţii, a unui adevăr pe atunci confuz, incipient? Nimic din toate astea. Atunci poate o *Cronică a amanţilor săraci* cum făcuse cîndva Lizzani sau — pur şi simplu — felii de viaţă luate voit la întîmplare într-o cronică neorealistă diurnă a unui cartier, a unui oraş? Nu. Personajul pantagruelic şi huligan de care vorbeam mai sus e ataşat idilei fizician-asistentă (subit sfîrşite cu un mariaj confortabil), doar aşa, pentru a crea un nou interes poveştii de dragoste consumate pe ecran înainte de a se înfiripa bine. E poate problema acestui tînăr primitiv, dispunînd de un surplus de energie fizică (şi poate afectivă) şi neştiind cum s-o consume, a acestui copil-Golem ce se distruge şi distruge în jur din ignoranţă, care îi preocupă în ultimă instanţă pe realizatorii maghiari? Dacă ar fi fost aşa, atunci altfel trebuia centrată povestirea haotică, alte zone ale acestei psihologii



O energie uriaşă care se cheltuieşte spectaculos şi zadarnic (Istvan Bujtar)

rudimentare, decît plicticoasa consumare demonstrativă a aceluiaşi tort, în acelaşi chip dizgraţios, în aceeaşi cofetărie — trebuiau explorate. Şi ce să mai vorbim de intervenţiile superficiale şi didacticiste ale „colectivului" uzinei reprezentat printr-o fată firavă şi înţepată şi un tînăr pedant şi prostănac! E o surpriză deconcertantă această experienţă nereuşită a unui tandem cinematografic care impusese prin seriozitate şi subtilitate psihologică în sondarea unor teme ale actualităţii (*Un pahar cu bere*, *Accidentul*...). Ce s-a întîmplat cu soţii Mariassy? Şi-au cheltuit interesul în aspecte minore ale realităţii şi mai ales talentul în formule cinematografice pseudomoderne, superficial însuşite, nefructificate. Confuzia ca obiect de studiu devine singura finalitate a acestei pelicule realizate într-un stil „carambolesc." (Quod erat demonstrandum)

Al. CREŢULESCU

Doi tineri pentru care căsătoria pare un simplu divertisment.



Contra cronica

Hibernare — vara

Vară. Vară şi fum — ne cere să spunem un automatism de dramaturg. Vară şi filme proaste — ne îndeamnă să spunem automatismelor meseriei de cinefili. (Nu văd de ce, dacă există o industrie cinematografică n-ar exista şi o meserie de cinefil). În marile grădini şi în vastele stadioane — noaptea — fumul verii cinefile: producţii cu indieni şi piraţi, pelicule cu bătăi, spade, orfani, grenade, galopuri, contese, rebeli, cai, valuri, cicatrici, lacrimi, fapte bune, ticăloşi, eroi ingenioşi şi frumoşi! Din cînd în cînd, prin fum, un strigăt: al lui Antonioni. Sau: America, America! Strigăte izolate, sugerînd mai plin deşertul cinematografic. Vara — aşa se gîndeşte de ani de zile în reţeaua de difuzare a filmelor — omul nu gîndeşte, omul uită de artă, omul nu vrea decît eroi frumoşi şi abili, ticăloşi spectaculoşi. Toamna şi mai ales iarna e altceva: iarna — sută în sută — omul e dispus să gîndească, e dornic de ceva mai „greu" şi „mai complicat", iarna — în sală cu paltonul făcut sul pe genunchi — spectatorul e mai exigent i se poate da chiar un film de Rosi. Vara — în cămaşă — omul (zice-se) să nu audă de Antonioni, de Bunuel, şi „probleme"... Aşa o fi. E o chestie cu „psihologie" pe care nu o înţeleg şi, mă jur, nici nu vreau s-o înţeleg. Eu cred că arta n-are de-a face cu anotimpurile. Hotărît, greşesc! Ca de obicei, sînt prea categoric şi „absolutist". Dar dacă greşesc din cauza verii, din cauza căldurii? Iată un cerc vicios din care nu vom ieşi decît la toamnă... Pînă atunci — nu mă duc la cinema, nu transpir stînd la coadă în căldura amiezii pentru un bilet la *Winettou*, mă descurc cum pot. Am văzut în iunie *Laleaua neagră*, mi-a plăcut, şi pe baza ei, ca un urs care hibernează cu cele agonisite peste vară, pot aştepta septembrie, fără *Winettou*, fără *Blood*, fără teamă că voi fi depăşit de evenimente. Ce voluptate să hibernezi vara! Trebuie să fii cronicar cinematografic supus bunului plac şi bunelor socoteli ale D.D. F.-ului ca să reuşeşti o asemenea lovitură de fachir. Toţi fug la ştrand, toţi învaţă, toţi asudă, nici un coleg cronicar nu te deranjează căci cronicile sînt concise, adorabil de concise şi în idei şi în demonstraţie, ca ploile repezi ale verii. Le citeşti — şi fum! Nu-s filme, nu-s cronici nici contra-cronici. La ce? Romulus Vulpescu susţine că *Blood* e o tîmpenie, maestrul Suchianu — singura energie trează în canicula paralizantă (vezi forţa exemplară cu care a susţinut filmul lui Barta, *Şi atunci...*) — susţine dimpotrivă, că *Blood* este peste *Laleaua şi Winettou*. Am prea mult respect pentru amîndoi ca să mă duc la cinema şi să văd cine are dreptate. Au amîndoi dreptate şi mă duc la ştrand. Pe plajă deschid „Contemporanul" şi constat că Gelu Ionescu, severul nostru Gelu Ionescu, şi-a descheiat gulerul cămăşii şi pune umor în cronica sa la *Întîlnire la Ischia*. N-am văzut filmul, admit „joaca" cronicarului atît de sobru în timpul iernii — la urma urmei e atît de cald că admit orice. „Admit orice... admit orice..." Mă întind bine pe nisip, închid ochii dar sub pleoape propoziţiunea aceasta neadevărată se învîrteşte obsesiv. Cum a apărut, de unde a venit? Începe operaţia de hibernare: iau pregenericul *Pădurii spânzuraţilor* — marşul halucinant cu stop-cadru pe anonimul soldat al lui Ciulei — şi-l leg cu scena balului din *Ghepardul*: Burt Lancaster valsînd cu Claudia Cardinale... Din salonul lui Visconti ajung în *Calabuch*, pe plajă, unde asist la corrida dată de toreadorul ratat incitînd un taur fără chef. În căldura verii, taurul stupid se transformă în girafă şi văd multă vreme goana lui John Wayne după girafe în *Hatari*... Mai desfăşor o dată secvenţa aceasta şi înlocuiesc girafa cu un rinocer, apoi îmi proiectez finalul elefantul-pui căutînd pe iubita eroului într-un magazin... Deodată, declic ah! propoziţiunea obsedantă: „admit orice..." e dintr-un articol al tovarăşului Caranfil din „Informaţia" în care îmi răspundea vijelios şi spiritual, atît cît poate fi dînsul de spiritual; pentru că îmi plăcuse *Hatari*, îmi spunea de la obraz că „înghit orice". Venea cu citate din Sadoul şi nu mai ştiu cine care-l demascau pe Hawks ca „regizor morbid" (ca şi cum Sadoul trebuie să fie literă de lege pentru toată lumea) şi consuma multă inteligenţă pentru a dovedi cine se ascunde sub iniţialele R.C. La urmă, mă ironiza subţire, — atît cît poate fi dînsul de „subţire" — aruncîndu-mi vorba grea: „clasicist". Ce să fac — eu nu-i pot spune: „genialule!". În căldura verii, simţind sub mine flăcările nisipului, înţeleg însă că nu am energia necesară unui pamflet şi imaginaţia ardentă şi generoasă mi-l oferă pe T.C. luîndu-i un interviu lui Hawks la Mamaia... Adorm în pacea sufletului şi a ştrandului. Aud o vreme muzica electronică din *Mîinile pe oraş* a lui Rosi. Mă hotărăsc, prin somn, să nu mă mai ating de „provizii", să nu mai proiectez nimic, să fiu un urs chibzuit, sau, mai exact, un cronicar calculat... Visez, visez un septembrie fastuos: cu struguri, cu mere ionatane, cu filme excepţionale, cu filme bune, cu Antonioni, cu Bunuel, cu Gopo, cu Pintilie, visez septembrie ca pe o primăvară. Trebuie să fii fachir pentru a avea asemenea vise. Fachir sau cronicar cinematografic.

Radu COSAŞU

e
a
leschid
că Gelu
onescu.
ıăşii şi
ntîlnire
, admit
sobru
urmei
orice.
..." Mă
d ochii
a aceas-
bsesiv.
venit?
re: iau
urațiilor
stop—
al lui
balului
ncaster
inale...
ung în
sist la
l ratat
ef. În
pid se
multă
ie după
lesfăşor
ocuiesc
mi pro-
căutînd
gazin...
poziți-
rice..."
răşului
în care
iritual,
iritual;
ri, îmi
„înghit
Sadoul
mascau
bid"(ca
e literă
nea) şi
pentru
ub ini-
ironiza
nsul de
vorba
c — eu
!". În
mine
însă că
pamflet
neroasă
u-i un
maia...
i şi a
muzica
aş a lui
mn, să
", să nu
un urs
t, un
isez un
uri, cu
cepţio-
onioni,
intilie,
năvară.
a avea
ronicar
DSAŞU



Filmul lui Mircea Mureşan îmbină analiza psihologică cu ampla desfăşurare a maselor reconstituind evenimentele care au avut loc în 1907.

Şantier RĂSCOALA



① Lui Ilarion Ciobanu i s-a încredințat rolul complex şi dramatic al lui Petre Petre.

Studioul „Bucureşti" a terminat o nouă ecranizare după opera lui Liviu Rebreanu „**Răscoala**", în regia lui Mircea Mureşan. La capătul procesului de creaţie, regizorul ne declară:

„Orice ecranizare care îşi propune să devină operă de artă este obligată prin forţa împrejurărilor să se despartă în anumite zone, de opera care a generat-o. În cazul **Răscoalei**, am considerat necesar să deplasez pe planul conştiinţei eroilor conflictul determinat de vînzarea moşiei Nadinei. Petre Petre, Nadina şi Miron Iuga devin astfel forţele motrice ale ciocnirilor pe care le promovează şi le rezolvă. Din acelaşi motiv, Serafim Mogoş apare mult mai amplificat decît în paginile lui Rebreanu. El vădeşte o înţelegere aproximativă a adevăratelor cauze ale răscoalei; influenţa lui asupra lui Petre Petre contribuie la definirea acestuia din urmă, imprimînd conflictului său cu Nadina un sens social."



② Adriana Nicolaescu (Nadina) se află la prima ei întîlnire cu cinematografia.



③ Imagini de genul celei de alături măresc de obicei reţeta filmului. Să nu avem prejudecăţi şi să mai aşteptăm puţin ca să ne dăm seama şi de funcţia dramatică a acestui cadru în raport cu ansamblul.

La ordinea zilei: DOCUMENTARUL

„ŞCOALA DOCUMENTARĂ" faţă cu realitatea

- filme variate, de analiză a vieţii contemporane.
- o timiditate nejustificată.
- mediocritatea – încă la loc de cinste.
- lupta împotriva inerţiei.

Se discută astăzi despre „şcoala documentarului românesc". Termenul, lansat în vara trecută la Mamaia de cîţiva critici străini, după vizionarea a vreo douăzeci de filme, tinde să intre în istorie. În istoria cinematografului s-au făcut nu o dată aprecieri eronate, s-au emis nu o dată ipoteze false, pe care timpul le-a infirmat şi cercetătorii mai noi le-au elucidat fără multă bătaie de cap. Sigur, e frumos să ştii că faci parte dintr-o „şcoală", mai ales cînd nici filmul jucat, nici cel de animaţie nu au fost onorate cu acest înalt titlu. În mod practic însă, aceasta nu ajută prea mult la realizarea unor documentare bune şi aprecierile grăbite mai mult încurcă lucrurile, decît le limpezesc. O şcoală documentară riguros construită nu există din păcate la noi. În lume, de altfel, şcolile de acest gen au fost şi sînt puţine. Istoria a consemnat şcoala documentară sovietică din anii '20, pe aceea a englezilor, condusă de Grierson şi animată de Flaherty, din anii '30, sau şcoala documentară din New York (grupul *Frontier Film)*. O şcoală presupune, de obicei, un animator sau mai mulţi şi un program artistic unitar, operele ei putînd fi recunoscute cu uşurinţă, chiar dacă aparţin unor regizori cu stiluri individuale extrem de variate.

Documentarul nostru a obţinut de-a lungul anilor reuşite solide, el a satisfăcut uneori cu promptitudine unele din cerinţele care i-au stat în faţă. Date fiind vastitatea cîmpului de investigaţie şi varietatea genurilor sau a speciilor, filmul documentar răspunde unor numeroase deziderate: propagandistice, culturale, ştiinţifice etc. Prin intermediul lui, sînt consemnate vizual evenimentele şi întîmplările actuale, mărturie vie, directă, a istoriei societăţii noastre socialiste. Nu întotdeauna însă faptul de actualitate se transformă în fapt de artă. Multe din documentarele Studioului „Sahia", după ce răspund unor cerinţe de moment, se ofilesc, la fel ca unele reportaje, utile la vremea apariţiei lor în gazete, dar care nu pot revendica intrarea în sfera literaturii. Nu cerem ca fiecare reportaj industrial sau film-afiş să fie operă de artă, deşi în acest caz eficienţa lor ar fi mult sporită. Cerem însă ca, pe lîngă documentarele care răspund unor imperative de moment — şi cele mai bune dintre ele îşi păstrează de-a lungul anilor prospeţimea — Studioul „Sahia" să acorde mai multă atenţie specificului artei sale, să producă mai multe filme — studii de moravuri, de psihologie, filme variate de analiză a vieţii contemporane.

Un dublu efort din partea cineaştilor şi al conducerii studioului ar înviora documentarul nostru, ar încuraja atît căutările creatoare spre redarea realistă, expresivă a complexităţii vieţii, cît şi inovaţiile de limbaj. Un documentar costă relativ puţini bani şi pătrunderea lui în circuitul european nu e condiţionată nici de coproducţii, nici de prezenţa vedetelor internaţionale, nici de sume însemnate pentru publicitate în străinătate. E nevoie doar de talent, fantezie, perseverenţă şi îndrăzneală. Documentariştii merită să fie ajutaţi mai mult, să li se creeze condiţii pentru a-şi realiza mai uşor temele preferate, pe lîngă sau concomitent cu unele sarcini imediate, rezolvate de marea lor majoritate operativ şi bine.

Nu trebuie să uităm că multe filme celebre, intrate în istorie, au necesitat o muncă de luni de zile. Flaherty a filmat 15 luni la *Nanook* şi vreo doi ani la *Moana*. Marii documentarişti au cutreierat lumea pentru a o cunoaşte şi a se exprima mai bine pe ei înşişi. Multe din subiectele lor sînt inspirate din viaţa altor popoare. Pe lîngă Flaherty, îi citez doar pe Ivens *(Komsomol* sau *Cîntecul e-*

roilor, Pămîntul Spaniei etc.) și Chris Marker *(Dimanche à Pékin), Lettre de Sibérie, Cuba si* etc.). Nu vreau să recomand, firește, prin aceste exemple, documentariștilor noștri nici să realizeze numai lung-metraje (deși pînă acum am făcut îngrijorător de puține), nici să plece în masă, pentru luni de zile, să filmeze în provincie sau străinătate. Vreau doar să spun că, atunci cînd un bun regizor are o idee interesantă — chiar dacă realizarea ei e mai dificilă —, el merită să fie ajutat pentru a o traduce pe peliculă. Opt-zece luni petrecute pe șantierul Combinatului siderurgic de la Galați ar naște, poate, un film impresionant de analiză a vieții oamenilor care muncesc acolo, într-un peisaj industrial fantastic, ce se conturează din ce în ce mai precis. Poate un alt documentarist ar dori să plece pentru un timp în Țara Moților, altul aiurea. Nu trebuie să zîmbiți citind aceste lucruri. Ele vor deveni realitate, dacă nu azi, într-un viitor apropiat.

Să ne întoarcem însă la problemele curente ale Studioului „Sahia". O serie de slăbiciuni se perpetuează aici de ani de zile. Reportaje aride, suite de imagini inexpresive, cu comentarii stufoase, didactice, continuă și azi să mai apară. Multe documentare nu pornesc de la idei limpezi, generoase, caracterizîndu-se printr-un romantism desuet sau lirism excesiv (în cadrul discuției noastre Valerian Sava le-a clasat pe acestea, ironic, sub titlul „Documentarul visător"). Există și o sărăcie a scrierii cinematografice, o timiditate nejustificată în utilizarea unor metode variate de filmare. Preocuparea pentru autenticitate a lui Al. Boiangiu din *Casa noastră ca o floare*, unde regizorul a preluat creator elementele raționale ale ciné-vérité-ului, a rămas fără ecou, nu a cîștigat încă adepți. Metodele cele mai diverse (Flaherty, Dziga Vertov, ciné-vérité-ul etc.) merită a fi studiate atent, părțile lor bune pot fi însușite. Nu se pot da aici rețete — cutare metodă e mai eficientă sau nu —, totul depinde de gîndirea și afinitățile regizorului, de scopul urmărit de el.

Ceea ce se poate desprinde astăzi, din nenumăratele direcții ale documentarului mondial, este tendința de concentrare la maxim a lirismului, detașarea cineastului de obiectul analizat, de unde rezultă realismul și luciditatea observației. Fenomenele vieții sînt privite mai des în conexiunea lor, caracterul social e mai mult prezent în operele documentariștilor, polemica cu falsele adevăruri și mituri devine tot mai violentă. Arsenalul comicului, de la umor pînă la satiră, e curent folosit, dovadă a maturității și a realismului observației.

Această tendință e prezentă în unele filme de la „Sahia" *(Tăbăcarii, Drumurile Crișanei, Puterea pîinii, Casa noastră ca o floare)* și în filmele ultimului festival de la Mamaia: *Spre cer, Oltenii din Oltenia, A cui e vina, Marile emoții mici)*. Dacă ar fi prezentă în mai multe, ar fi și mai bine. Mai multă fantezie și pasiune, mai mult curaj în înfrîngerea greutăților de realizare ar fi salutare. Și încă ceva — la „Sahia" se simte nevoia unor forțe regizorale noi, proaspete, entuziaste. Din studio au plecat unii regizori la filmul artistic — Mircea Săucan, Savel Stiopul. Virgil Calotescu își termină acum primul lung metraj jucat. Al. Boiangiu se pregătește și el pentru debutul în filmul jucat. Ce regizori noi au apărut în schimb la „Sahia"? Foarte puțini — cîțiva recrutați dintre operatori și vreo doi dintre cadrele administrative ale studioului. E ciudată această situație, mai ales că la Studioul „București", unde riscurile debutului sînt mult mai mari, se promovează cu curaj și bune rezultate noi regizori tineri. Ce util ar fi ca la „Sahia" să-și facă apariția ca realizatori, regizori de teatru, de televiziune, reporteri literari, pictori și arhitecți pasionați de cinema sau mai mulți operatori de imagine. S-ar ivi mai multe filme bune, mediocritatea — încă la loc de cinste — ar pierde serios din teren. Lupta pentru calitate, împotriva inerției, a fost în ultima vreme declanșată. Susținută cu îndrăzneală și pasiune, ea va determina formarea unei școli documentare puternice, capabilă să rivalizeze cu școlile recunoscute la ora actuală în lume.

Mihai TOLU

CHEIA

În cabinele de montaj de la Buftea, Marius Teodorescu, dă ultima formă noului său film, realizat după romanul lui Cezar Petrescu. CALEA VICTORIEI

— Aș vrea ca filmul meu, ne spune Marius Teodorescu, să nu se intituleze Calea Victoriei ci, mai curînd Cheia visurilor. **Asta, pentru că nu am intenționat să fac o cronică cinematografică a Bucureștiului de acum 30 de ani, o reconstituire arheologică „după carte", ci o analiză vie a lumii de atunci, din**

ȘANTIER

unghiul epocii mele. Raportul nostru față de personaje este altul decît cel al scriitorului. Cezar Petrescu le descria cu compătimire, noi le denunțăm, privindu-le cu ochii anului 1965, cu plusul de înțelegere pe care ni l-a adăugat scurgerea timpului, detașarea față de problematica respectivă.



Cronica documentarului

SENZAȚIA ÎNTREGULUI

Dacă ar fi să se refacă palmaresul documentarelor de la Mamaia, după gustul și preferințele fiecăruia, atunci aș acorda fără șovăire primul loc anchetei *A cui e vina?* Asta nu înseamnă nici că neg frumusețea reală, grandioasă a primului clasat — poemul *Spre cer* — nici că trec cu vederea calitățile de ingeniozitate propagandistică și verva altui important cuceritor de premii, reportajul de sinteză *Oltenii din Oltenia*. Dar din acești trei laureați, filmul Floricăi Holban mi se pare cel mai viu, cel mai omenesc, în autenticitatea sa — adică și cel mai cinematografic, cel mai puternic ca documentar.

Se întîlnesc, în această scurtă realizare de patos simplu, cadre care fiind de un adevăr zguduitor devin prin asta de o mare forță emoțională și o mare frumusețe cinematografică. Este vorba, în primul rînd, de toate portretele copiilor și adolescenților fără părinți. De fapt, nu este tocmai exact a vorbi aici despre calitatea cadrului; o asemenea apreciere poate să lase impresia că ne referim doar la expresivitatea vizuală a imaginii, pe cînd puterea de comunicare și de convingere a momentelor cinematografice amintite se naște în același timp din imagine și din sunet, din autenticitatea chipurilor și din adevărul cuvîntului. Poveștile copiilor, tineri delicvenți, spontane, absolut necontrafăcute, lovesc conștiința privitorilor mult mai dureros decît orice apel la răspundere umană și grijă față de generația în creștere, mult mai emoționant decît orice figură de stil și orice mărturie lirică a unui artist.

Vezi chipuri atît de proaspete, asculți glasuri în formare în expresia cărora nu poți discerne încă nici urmă a faptelor săvîrșite, a vieții dezordonate trăite pînă acum; dar însuși faptul că urmărești povestindu-se atît de calm despre vagabondaj și despre furt te zguduie.

În ce privește realizarea lui Titus Mesaroș inspirată din creșterea impunătoarei hidrocentrale de pe Argeș, dincolo de frumusețea și măreția impresionantă a filmărilor lui William Goldgraber, trebuie să subliniem încă un merit al filmului: forța cinematografică a unei coloane sonore alcătuite în întregime din zgomote reale, cuvinte, îndemnuri, strigăte culese direct pe banda de magnetofon la fața locului, în plină efervescență a muncii de construcție. Absența comentariului nu numai că n-a supărat, dar a îngăduit crearea unei atmosfere solemne, dar lipsită de orice emfază, închegarea unui climat pătruns de admirație și înfiorare, dar străin de ostentație retorică. Este un cîștig însemnat pentru Studioul „Al. Sahia", ale cărei producții au fost adeseori îngreunate, în ultima vreme, de un comentariu livresc și pretențios, înțesat de formulări alambicate și de figuri de stil pline de afectare.

Oltenii din Oltenia este cel mai inegal dintre filmele acestea. Aici se simte încă discrepanța dintre cadrul elaborat cu atenție și acela filmat „pe furate", fără nici o preocupare pentru compoziția plastică, diferențele mari dintre comentariul reportericesc muncit și exprimarea directă a omului „de pe stradă", aflat în fața microfonului pentru prima dată, oscilațiile de gust care îl fac pe regizor să adune, într-un singur tot, cîntecul șăgalnic „M-a făcut mama oltean", sculpturile grave ale lui Brâncuși și filmările

…EIA VISURILOR



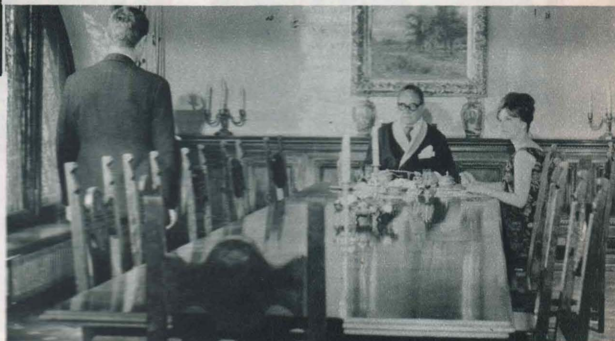


„Am vrut pentru filmul meu o imagine în alb negru, fără prea multe nuanțe intermediare, o imagine apropiată de gravură, pentru a sublinia astfel contrastele lumii pe care o înfățișez."

„Metropola pe care o înfățișez în film, nu este numai un monstru care distruge și pervertește, ci o citadelă a lumii capitaliste. Prezentînd-o, nu am, spre deosebire de Cezar Petrescu, nostalgia patriarhalului oraș de provincie."



„Redau relațiile dintre oameni din unghiul contemporaneității, în sensul că aceștia reacționează ca și cînd ar trăi azi."



„Față de eroii filmului, am adoptat o atitudine rece, distantă, fără să mă substitui nici unuia din ei. Nu am intenționat să devin poet, dimpotrivă, am căutat să-mi păstrez tot timpul postura de observator lucid, lăsînd acțiunile și sentimentele să vorbească prin ele însele."

„Am intenționat ca succesiunea contrastelor, ritmul albului și negrului, să creeze sugestia ciocnirilor lăuntrice."



…uvinte, … direct …a fața …nță a …ța co…-a su…a unei …ită de …ui cli… înfio…e reto… pentru …ei pro…unate, …menta…sat de … figuri

…el mai …. Aici …tre ca… acela …o pre…astică, …tariul …marea …radă", …pentru …t care …ntr-un … „M-a …pturile …mările

realizate pe viu într-o piață. Dar și acest film cuprinde o idee foarte generoasă artisticește și anume realizarea sintezei cinematografice prin suprapunerea unor imagini cu valoare de generalizare peste vorbirea spontană, și legată strict de un aspect particular sau altul al faptului real descris de către unul din cei care au participat direct la acțiune. Ne putem închipui filme întregi construite pe un asemenea principiu, fără intervenția comentatorului obiectiv din afară și fără intervenția sa în aprecierea faptelor; ne putem imagina cronici foarte vii ale vieții de fiecare zi care, construite astfel, nu ar irosi nimic din însușirile artistice ale realității.

Cu asta ajungem la problema principală pe care vizionarea peliculelor lansate o sugerează — modul de asamblare artistică, de compunere a întregului, în documentarul nostru actual. Recunoscînd toate meritele regizorilor și operatorilor care au lucrat cele trei filme, nu trebuie să trecem cu vederea o anumită impresie de răceală sau chiar monotonie uneori, pe care o trăim urmărind unul după altul aceste documentare. Cadrele și momentele izolate au o frumusețe mai mare decît ansamblul, care nu izbutește să comunice, cu egală tensiune și în același diapazon estetic, senzația de viață artistică organică. *Spre cer* este cel mai unitar, din acest punct de vedere. Dar aici, omul viu, omul care muncește este privit doar în fugă, pierdut ca un punct în marele peisaj industrial și de aceea imaginile foarte impresionante, altfel, rămîn destul de reci, nu sînt pătrunse de căldura existenței umane.

Se discută foarte mult, de la o vreme, la Studioul „Al. Sahia" despre *ideea artistică*. S-a obținut mult, în această direcție, judecînd după filmele pe care le consemnăm și care sînt ferm structurate în jurul unei intenții clare. Dar ideea artistică nu trăiește numai prin consecvență logică, ea se dezvoltă într-un climat al său, într-o atmosferă vie, care-i aparține numai, într-un sistem de relații și referințe original. În acest sens, documentariștii noștri mai au de străbătut o etapă, în efortul de organizare creatoare a unui material pe care au învățat să-l extragă din faptul real cu virtuozitate.

Ana Maria NARTI

SECVENȚE



Prima victorie, ultima producție a lui Otto Preminger, este un film inspirat de unul dintre cele mai dramatice momente ale ultimului război: dezastrul naval de la Pearl Harbour. Fără îndoială, filmul nu va face epocă pentru că scenariul cuprinde un procent prea mare de convențional și ideea happy-end-ului dirijează conflictul pe o cale prea facilă. Există însă în acest film elemente care nu se pot uita: sînt scenele bătăliilor navale, este prezența de stîncă a lui John Wayne și este acest violent, nesăbuit, acest tandru și sălbatic Kirk Douglas pe care îl vedeți în clișeul alăturat.



Acest picior aparține actriței engleze Samantha Eggar, care a primit anul acesta la Cannes premiul pentru cea mai bună interpretare feminină. În clișeul nostru nu se vede faimoasa ei coamă roșie și nici ochii de un verde-cenușiu (acest verde-cenușiu, strălucitor a determinat pe regizor, pe marele William Wyler să turneze nu în alb-negru așa cum s-ar fi potrivit mai bine cu subiectul, ci în culori). Scena reprezintă unul din cele mai caracteristice momente ale unuia dintre cele mai comentate filme englezești din ultimul timp: *Obsedatul*. Tema filmului este oarecum alături de gustul nostru: imposibilitatea unui om de a pune frîu obsesiei sale sexuale. Subiectul este destul de straniu: neputînd s-o cîștige prin mijloace obișnuite și legale, eroul își răpește iubita și o întemnițează într-un beci undeva în afara orașului, o slujește ca un sclav educat la Oxford, îi cumpără culori să picteze și o sufocă într-o adorație mută (mută la propriu și la figurat). Filmul este însă jucat excepțional și fiecare secvență poartă pecetea meșteșugului lui Wyler și a farmecului acestei tinere actrițe cu păr roșu și pistrui mulți care a ajuns prea tîrziu la Cannes, la împărțirea premiilor și a apărut la recepția de închiderea festivalului așa cum coborîse din avion: cu ciorapi de lînă trei sferturi și cu figura răvășită de emoția primei sale distincții internaționale.



Fotografia de sus aparține unuia dintre cele mai discutate filme suedeze din ultimii ani. Filmul se numește *Îndrăgostiții*, iar regizoarea Mai Zetterling. La Cannes, anul acesta producția a stîrnit tumult de aplauze și valuri de indignare. Subiectul n-are nimic ațîțător. Trei femei nasc pe trei paturi de spital, așa cum nasc de la începutul lumii femeile, adică încrețindu-și frunțile îmbrobonate și cu obrazurile schimonosite de durere. Pornind de la imaginea aceasta și aducînd-o mereu ca un motiv dureros, filmul povestește trei biografii și descrie burghezia suedeză de la începutul acestui secol. Regizoarea este o fostă actriță (născută 1925) și aproape toată lumea aștepta filmul ca pe o producție fragilă, îmbibată de dulceața feminității. Mai Zetterling a produs o surpriză pe toată linia. Filmul său este crud — pînă aproape de sălbăticie, este bărbătesc pînă la brutalitate. Fără să țină seama de nici o conveniență, părînd să ignore sentimentul pe care dicționarele îl numesc pudoare, Mai Zetterling dezvăluie imoralitatea cu atîta frenezie încît la un moment dat filmul tinde să devină un fel de antologie a viciului. N-o să fie nici o pierdere dacă Difuzarea nu va cumpăra acest film. Școala suedeză este însă un curent cinematografic pe care am vrea să-l regăsim reprezentat prin producțiile lui esențiale și pe piața noastră de filme, iar Mai Zetterling (din fotografia alăturată) este un nume despre care veți mai auzi vorbindu-se.



Acest îngeraș ciclist se numește Philippe Avron și este eroul ultimului film al lui Lamorisse: *Fifi la plume*. *Fifi la plume* este un fel de basm pentru oameni mari: hăituit de urmăritori, un băiat cam lung de mînă se refugiază într-un circ și pentru că la circ există întotdeauna o frumoasă și blondă trapezistă, băiatul se îndrăgostește și e gata să facă totul ca să rămînă lîngă aleasa inimii lui. Totul, chiar să facă pe omul zburător. Povestea filmului este un fel de idilă pe jumătate comică pe jumătate poetică între o pămînteană și un fel de serafim cu gropițe care în zborul său diafan paralizează pe răufăcători și pe proști.

Comedia este fantastică, dar filmul nu dă de loc impresia penibilă sau cel puțin stingheritoare pe care o stîrnesc de obicei peliculele bazate pe truc. Dimpotrivă, zborul peste case, peste castele, peste ape și întîlnirea îngerașului cu un naufragiat în mijlocul oceanului, totul se desfășoară într-o atmosferă de deplin firesc. Plutirea peste planetă pare armonioasă și diafană. Procedeul tehnic prin care s-au obținut asemenea rezultate se numește helivision. Metoda este prea complicată pentru a putea fi explicată aici, dar o veți întîlni de multe ori de aici înainte.

SECVENȚE



Iată o scenă dintr-un film pe care — sperăm — Difuzarea nu ne va lăsa să-l așteptăm prea mult: *The Knack*; în traducerea noastră aproximativă *Șpilul* și după modesta noastră părere una dintre cele mai strălucitoare, mai trăznite și mai inteligente comedii ale cinematografului postbelic. Autorul ei se numește Richard Lester, fost elev strălucit, fost student (la 15 ani) al Universității din Pensylvannia de unde s-a întors cu o licență în psihologie, pe care n-o folosește pentru că își descoperă o altă vocație. În consecință intră într-o trupă ca „băiat la toate". La 22 de ani este uns regizor, titlu pe care nu-l folosește pentru că este copleșit de o pasiune nouă, pasiunea călătoriilor și în consecință pleacă în Africa de nord, Spania și Franța cîștigîndu-și pîinea ca pianist și ghitarist în cafenele. Revine la Londra în perioada de ascensiune a televiziunii comerciale, scrie cuvintele și muzica pentru prima comedie muzicală a T.V. britanice. În sfîrșit începe să turneze *The running, jumping and standind still picture* pe care îl realizează cu prietenul său Peter Sellers și cîștigă un Oscar și un premiu la San Francisco. Filmul terminat anul trecut, despre faimoșii Beatles a obținut un succes fulminant. Acum se află pe creasta noului val al filmului englez. Rețineți deci numele: LESTER.

SECVENȚE



Poet, boxer și scenarist (printre altele și al faimosului *Cuțit în apă*) Jerzy Skolimowski este unul din cei mai tineri realizatori polonezi. Și, se susține, unul din cei mai talentați.

Pasionat de sportul cu mănuși, căruia i-a închinat de altfel unul din primele sale scurt metraje, el a ales ca erou al ultimului său film (*Walkover*) — iarăși un boxeur. Skolimowski este un personaj interesant, ceea ce se numește un autor complet: a scris scenariul, a semnat regia, e interpretul principal. Singura interpretă feminină a filmului său e diafana Alexandra Zawiernszanka.

INFORMAŢII

Virna Lisi

— cunoscută spectatorilor români din *Cauze drepte*, *La leaua neagră* și *Romulus și Remus* — va apare într-un nou film în culori, *Domnișoara Doctor*, reluînd astfel rolul de mare succes de odinioară al Ditei Parlo în versiunea semnată de Pabst. Moderna *Domnișoară Doctor* va fi realizată în Spania și se bănuie că pentru nevoile personajului, diafana și blonda Virna se va transforma într-o brună focoasă.

Michèle Mercier și Robert Hossein

Vor filma din nou împreună (după *Angelica, marchiza îngerilor* și *Tunelul lui dumnezeu)* sub bagheta lui Christian Jaque în *L'homme à part entière* ecranizarea cărții lui Jean Laborde (autorul romanului *Cauze drepte)*.

Un debut original

Gazetarul Philippe Labro, cunoscut și pentru comentariile mai multor filme publicitare UNIFRANCE, a dat de curînd ultimul tur de manivelă la primul său scurt metraj. Ca subiect el și-a ales slăvirea frumuseții, personalității și talentului, a patru tinere actrițe a căror nume începe cu litera D. Deci, titlul filmului: *D.D.D.D.*, adică: Mireille Darc, Catherine Deneuve, Marie Dubois și Françoise Dorleac.

Jane Fonda: „M-am săturat să..."

Actrița foarte la modă în ultimul timp la Hollywood, Jane Fonda (fiica lui Henry Fonda) a făcut recent o declarație presei, care nu credem că-i va entuziasma pe suporterii „uzinei de vise". Ea a spus: „M-am săturat să fiu o marionetă la discreția producătorilor americani. Am ajuns la concluzia dezolantă că în cinematografie o actriță nu este tratată niciodată ca o ființă umană, ci doar ca o marfă".

Moreau contra Signoret

Două mari vedete își dispută același rol. Este vorba de personajul central feminin din cartea Margueritei Duras „Marinarul din Gibraltar". Concurentele sînt Simone Signoret și Jeanne Moreau. Se pare că pînă la urmă a învins Jeanne Moreau, care va avea satisfacția să lucreze sub îndrumarea lui Tony Richardson, regizorul filmului.

În familie

Din ce în ce mai des se remarcă pe genericele ultimelor filme apariția diferitelor rude ale vedetelor la modă. Nu mai vorbim de Jane Fonda (fiica lui Henry) și Geraldine Chaplin (fiica lui Charlot) care au devenit staruri. Completăm doar o listă începută cu alt prilej.

— Jinny Baker, sora lui Carroll Baker, și-a făcut debutul alături de sora sa în *Joan Harlow*.

— Jean-François Delon, 19 ani, fratele lui Alain, joacă în prezent într-un film dedicat tinerilor.

— Douglas Fairbanks Jr., cel mai cunoscut dintre toți „fils à papa" ai cinematografiei mondiale a anunțat că fiica sa Melissa va primi în curînd botezul aparatului de filmat.

Un scenarist neobosit: William Shakespeare

Abia a terminat Orson Welles al său *Falstaff*, că Laurence Olivier a și anunțat începerea lucrului la *Othello*. Acest film va fi turnat în trei săptămîni, adică exact atîta timp cît i-a trebuit lui Welles cu cîțiva ani în urmă să realizeze *Macbeth*. Gurile rele spun că drept consolare, Orson Welles se va apuca din nou de *Don Quijotte*, început în 1962 și abandonat (ce răi sînt oamenii!) din lipsă de mori (de vînt).

CORESPONDENŢĂ DIN R. F. GERMANĂ

UN INTERVIU CU INTENŢIA DE A REALIZA UN PORTRET AL LUI KURT HOFFMANN

La chip seamănă cu Hans Albers: ochii albaștri strălucitori, un obraz parcă săpat în piatră, mișcări degajate, elegante. Regizorul Kurt Hoffmann este un bărbat fermecător. Iar filmele lui încearcă să ne facă să zîmbim, să ne bucurăm, să privim cu ochi mai limpezi realitatea din jur, și, de multe ori, să medităm adînc după ce spectacolul s-a terminat. Armele sale preferate sînt buna dispoziție și ironia.

Atunci de ce oare, dintr-odată, Hoffmann s-a apucat de un film cu o temă pronunțat tragică, *Casa din strada Crapilor*?

— Pentru că m-am decis să fac un film foarte serios — și care autor de comedii nu rîvnește la așa ceva? — am ales acest roman. De mult cochetez cu el. Mi-a căzut în mînă îndată ce am terminat *Copiii minune* și m-a cucerit. Dacă însă am pus în practică atît de tîrziu această veche dorință, nu-i din vina mea. Nu găseam producător, cu alte cuvinte nu găseam bani. Și așa societatea Independent-film al cărei coproprietar sînt de vreo doi ani, și-a investit mai toate fondurile fără a sconta vreun profit oarecare. Noroc — deși ca orice pe lume, și norocul e relativ — că televiziunea vest-germană a acceptat să contribuie la finanțarea filmului punîndu-ne însă o condiție: *Casa din strada Crapilor* să fie prezentată mai întîi pe micul ecran. Ceea ce echivalează, pentru țara respectivă, cu trecerea peliculei la arhivă. În sfîrșit, ce nu face omul ca să-și realizeze un vis atît de drag inimii lui.

— Îl prezentați însă și pe ecrane?

— Am avut grijă să montez filmul în trei părți diferite, pentru a accentua diferența între ce s-a văzut la televiziune și copia care va merge în sălile obscure. Evident, nu este singura deosebire între telefilm și filmul obișnuit, astfel încît sper să mai trezesc și interesul spectatorilor de cinema. Nu vreau să cîrtesc, dar spun păcat că nu s-a putut face altfel!

— Cui se adresează filmul dumneavoastră?

— Tineretului. L-am gîndit și realizat pentru noua generație.

— Este o coproducție germano-cehoslovacă?

— Nu prea. Dacă ar fi fost așa, poate am fi întîmpinat mai puține greutăți financiare. Noi am turnat filmul la Praga, închiriind studiourile.

— Ați încercat să-l prezentați peste hotare?

— Desigur. A și fost cumpărat de majoritatea țărilor democrate și de unele țări occidentale.

— Ați colaborat la elaborarea scenariului?

— Nu, scriu cu plăcere singur scenariile, mai ales adaptînd alte lucrări literare. Îmi place să păstrez o anumită distanță față de carte, un ochi critic. Întîmplător, *Casa din strada Crapilor* mi-a „mers" foarte bine. Am intuit de la început ritmul just — cred eu. Deși, cum e și firesc, n-am păstrat cadența romanului. Am schimbat-o, încercînd să *văd* și să *aud* fiecare episod într-o manieră cinematografică, să găsesc tempoul cel mai nimerit, foarte diferit de la o scenă la alta. Ca o lucrare muzicală pe care autorul nu a compus-o — evident — doar în Allegro sau Andante.

În general eu, îmi imaginez filmele ca niște compoziții muzicale, în care fiecare sunet caracterizează un personaj, un obiect, delimitează o atmosferă. Iar la fiecare film mă străduiesc să schimb mijloacele de filmare. Uneori improvizez pentru că îmi vine o idee pe parcurs. Munca mea, dacă aș sta s-o calific, oscilează între concepția sigură și improvizație. Sau cam așa ceva.

— Poate este și rutină.

— S-ar putea. Să fi greșit oare făcînd prea multe filme? Cine știe. E drept că pericolul rutinei este foarte mare, te împiedică să te manifești liber și cu prospețime. Totuși, o bună tehnică nu-i de lepădat...

— Cît timp vă ia un film?

— Depinde. De obicei îl dau gata în 34 de zile. *Strada Crapilor* însă mi-a luat 50.

— Care a fost cel mai mare succes de public?

— Cele două pelicule despre Spessart. Publicul vrea să rîdă, să se destindă. De aceea trebuie să-i dăm și filme distractive — dar la un înalt nivel artistic, dacă se poate!

— Și succesul de critică?

— Mi l-au adus *Copiii minune*. Și încă pe plan internațional.

— Proiectele dumneavoastră?

— Un film despre „Bravul soldat Schweig" (lucrez la scenariu de vreo jumătate de an) și un film despre München.

— Despre oraș?

— Da: o fată (Jana Brejchova) sosește de la Praga ca să petreacă 24 de ore la München. Aici întîlnește un băiat și... totul e foarte simplu. Filmul însă încă nu știu cum va fi.

— Cum lucrați cu actorii?

— Dacă sînt conștiincioși, disciplinați, dacă lucrează cu tragere de inimă, dacă... mă înțeleg foarte bine.

— Cum de v-ați apucat de regie de film?

— Cum să vă explic... Tatăl meu este cunoscutul operator Karl Hoffmann cel care pentru întîia oară l-a filmat pe *Dr. Mabuse*, pe *Faust* sau *Legenda Nibelungilor*, care...

— Vă rog să mă iertați...

Henni HENNEICKE



CORESPONDENŢE

MOSCOVA

FESTIVAL 4 • FESTIVAL 4
FESTIVAL 4 • FESTIVAL 4

În trecutele ediții festivaliere, Moscova și-a cîștigat un prestigiu important în viața cinematografică internațională. „Rampă de lansare“ a unor pelicule intrate în patrimoniul culturii universale — cum ar fi *Insula* lui Kaneto Shindo, *8 și jumătate* al lui Fellini, *Cer senin* de Grigori Ciuhrai, *Îndrăgostitul*, debutul lui Pierre Etaix, festivalul moscovit și-a confirmat și în această vară, la a patra sa ediție, locul cîștigat în arena filmului mondial. E semnificativ faptul că pe ecranele festivalului și-au dat întîlnire regizori consacrați din diferite țări ale lumii: Serghei Bondarciuk, Zoltan Fabri, John Schlesinger, Yves Ciampi, Jiri Sequens, Gerard Oury, Vatroslav Mimica, Ion Popescu Gopo, Jerzy Hoffman și Edward Skorzewski, Vittorio de Sica, Valerio Zurlini... La fel de semnificativ este și faptul că am putut asista le evoluția unor cinematografii tinere — algeriană, cubaneză, vietnameză, indoneziană...

A patra ediție moscovită nu a impus de astă dată multe filme mari, capodopere. Nu a fost un festival de „vîrfuri“. Dar parcă mai multe decît în ediția anterioară au fost filmele care au cuprins adevăruri specifice anilor pe care îi trăim. Semnificativ în acest sens este filmul *20 de ore*, prospectare pertinentă a realităților satului maghiar din ultimii douăzeci de ani. Acest film, al regizorului Zoltan Fabri, rămîne cea mai interesantă creație lansată de al patrulea festival moscovit. În contextul transformărilor sociale ale Ungariei contemporane, *20 de ore*, inspirat din romanul unui ziarist, urmărește destinele controversate a patru prieteni porniți împreună pe drumul socialismului, inițiatori în 1945 ai primei cooperative agricole, dar pe care viața îi va situa pe baricade diferite în vara lui 1956. Regizorul Fabri nu a realizat un film „de acțiune“, spectaculos, deși acțiunea filmului are intensități dramatice, spectaculoase, ci a urmărit în deosebi mutațiile psihologice ale personajelor, justificate și explicate de complexa realitate socială a satului maghiar din ultimii douăzeci de ani.

Război clasic...

La capătul cîtorva ani de activitate intensă, Serghei Bondarciuk a propus judecății festivalului primele două serii (din cele patru preconizate) ale versiunii sale după capodopera tolstoiană *Război și pace*. Inegal, filmul lui Bondarciuk are secvențe memorabile alături de pasaje mai puțin expresive. Putem spune că unele evoluții ale Natașei Rostova (debutul sensibilei actrițe Ludmila Savelieva fiind deosebit de convingător) și în deosebi scena balului, apoi cîteva panoramice ale frumoasei naturi evocate pe peliculă sau tipica vînătoare rusă — sînt pagini de antologie cinematografică, mai exact spus paginile unui superb album de artă. Dar filmul trenează, prima serie în deosebi este obositoare, pentru că îi lipsește concentrația, pentru că însăși evoluția psihologiei personajelor este săracă în detalii caracteristice, mult mai săracă decît ambianța generală a filmului, în care Bondarciuk face o incontestabilă dovadă a simțului său plastic, a pasiunilor sale arhitectonice. Fără a se detașa în „solist“, cum anticipau unii, *Război și pace* și-a binemeritat prin calitățile reale un loc de frunte în palmares, deși, mărturisim, așteptam mai mult...

...și modern

Temă predilectă multor realizatori, războiul a inspirat un mare număr de filme ale festivalului. Poate că, după *Canalul* polonez, filmul cehoslovac *Atentatul* (asemănător pe alocuri) aduce prea puține lucruri noi; totuși, acest film al lui Jiri Sequens, axat pe reconstituirea unor evenimente reale (atentatul împotriva generalului SS Reinhard Heidrich și momentul represiunii), impune prin profesionalitatea regizorului, care izbutește secvențe de remarcabilă concentrație tragică, în deosebi în a doua sa parte cînd cei cîțiva autori ai atentatului, refugiați într-o biserică, înfruntă un adevărat asalt al trupelor fasciste. O idee speculativă stă la baza filmului italian *Le soldatesse:* un grup de prostituate este transportat într-un camion, prin liniile frontului italian, pentru a fi afectate regimentelor fasciste. Regizorul Valerio Zurlini (cu o distribuție strălucită în care frumusețea Mariei Laforêt și jocul sensibil al Annei Karina se detașează) a tratat subiectul cu sobrietate și cu o bună știință a gradării tensiunii (realitățile războiului influențează brutal destine, războiul trezește conștiințe), fără a-l putea feri de livresc. Filmul *Aventurile lui Werner Holt* (R.D. Germană), regizat de Joachim Kuhnert, cu Klaus-Peter Thiele în rolul titular, este lung, adesea trenant cu multe acțiuni paralele și cu un subiect prea stufos; printr-o operație de filtrare a balastului rămînem, totuși, cu unele documente prețioase despre generația sacrificată a hitlerjungendului. Filme cu asemenea subiecte de război au mai fost: sovieticul *Tată și soldat*, cu un actor plin de personalitate Sergo Zahariadze, într-un subiect naiv, pelicula indoneziană *Pămîntul nimănui*, *Tînărul soldat* (R.D. Vietnam) mărturii ale eroismului popular... Dintre toate, preferăm primul lung-metraj algerian, *Această lume tînără*, care nu este propriu-zis un film de război, dar care conține un grav avertisment antirăzboinic. Întregul film este un joc de-a războiul, un joc de copii, cu puști de carton, în care taberele sînt una a frontului de eliberare națională și alta a OAS-ului, în care se iau prizonieri și au loc ciocniri „armate“ care sfîrșesc cu cîteva geamuri sparte. Joc de-a războiul? Da, joc, pînă la deznodămînt. Pentru că focul de revolver care țintește un „prizonier“, în final, nu este joc. Este un foc adevărat. Și „prizonierul“ cade ucis, la sfîrșitul unui joc de copii. Finalul nu are nici un comentariu, filmul se termină printr-o prelungă încremenire...

Universul copilăriei constituie un alt centru de greutate al festivalului. Din păcate, un singur film, suedezul *Casa mea e Copacabana*, realizat în Brazilia de Arne Sucksdorff, ne-a interesat, evidențiind maturizarea precoce a unor copii în lumea contrastelor tragice ale Braziliei contemporane.

Japonezul *Mînă în mînă* este greoi și prea puțin semnificativ (istoria unui copil considerat arierat, dar „viteaz“ pînă în cele din urmă), indianul *Prietenie* este o melodramă „pur sînge“, vest-germanul *Coliba lui Moș Toma*, după cunoscutul roman al Harrietei Beecher Stowe, este prolix, n-am reținut din el decît o melodie (înregistrată stereofonic) a negrilor și prezența (teoretică) a unor stele: Mylène Demongeot, Eleonora Rossi-Drago, Juliette Greco.

Ciampi, Korabov și alții

Au atras atenția în cadrul festivalului cîteva experimente regizorale. Francezul Yves Ciampi ne propune în *Cerul deasupra capului* o suită de momente de mare efect: catapultarea unor avioane cu reacție, zboruri la mare înălțime, efecte de anticipație științifică. Intriga filmului e voit banală (supărător de banală uneori, cînd filmul vorbește despre viața intimă a piloților), dar în tratarea fabulei fantastice — alarma pe un port-avion francez, în urmărirea unui satelit de proveniență necunoscută — filmul creează momente de tensiune, și îl recomandă pe Ciampi ca pe un adept al ideilor îndrăznețe. O surpriză plăcută ne-a oferit regizorul bulgar N. Korabov, autorul filmului *Autorizație de căsătorie*, care a stîrnit reacții diverse, pînă la negarea totală. Prima jumătate a peliculei regizorul nu face altceva decît să filmeze cu aparat ascuns un mare număr de nunți, în zilele noastre, revenind obsesiv — printr-un montaj alert — la aceleași întrebări ale ofițerului de stare civilă, la răspunsurile tinerilor căsătoriți, în diferite ipostaze ale cermonialului. Practic, filmul nu „pornește“ pînă la jumătatea sa, cînd, brusc, demarează, cu ani în urmă (în anii războiului), într-o subterană, unde se oficiază nunta unui condamnat la moarte care a primit autorizație de căsătorie cu cîteva minute înaintea execuției. Tot restul filmului este dedicat filmării acestei nunți (remarcabil jocul simplu, frumos interiorizat, al actriței Nadejda Randjeva), și, cum se sconta, desigur, contrastul cu prima parte a filmului creează efecte artistice deosebite. Mai puțin ne-a interesat experimentul regizorilor polonezi Jerzy Hoffman și Edward Skorzewski *Trei pași pe pămînt*, un film de scheciuri cu subiect contemporan, ca și realizarea iugoslavului Vatroslav Mimica, *Prometeul din insula Visevice*, evocare retrospectivă a unei tinereți eroice în care doar efectele de imagine sînt excelente: secvențele din trecut au patină și contraste de fotografii vechi, îmbătrînite de timp... Englezul John Schlesinger (unul din așii „free-cinema“-ului) a realizat prin *Darling* (cu Julie Christie, Dirk Bogarde, Laurence Harvey), o introspecție într-un „dolce-vita“ englez, tăinuind, dincolo de aparențele „sexy“ sau „melo“ un subtext de critică socială, din păcate, foarte estompat.

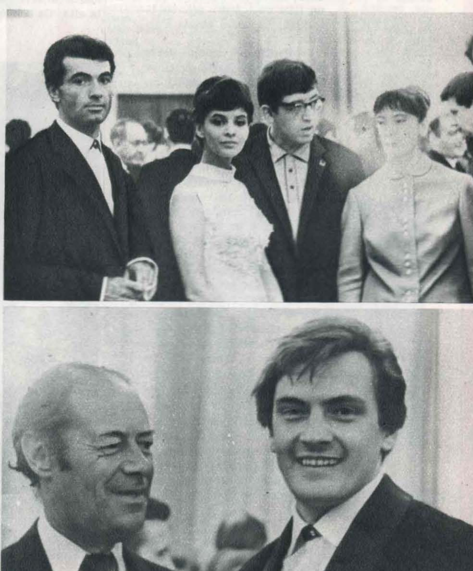
Divertismente notabile

Comedia cinematografică, fără să strălucească, s-a prezentat la Moscova destul de bine, la nivelul unor divertismente notabile. Cuplul comic Jack Lemmon — Tony Curtis din *Unora le place jazul* este reeditat în *Marile curse*, o comedie în două serii a cărei acțiune se petrece pe vremea primelor automobile, într-o mare cursă New York — Paris. Nathalie Wood, frumoasă (suplinind-o în triunghiul comic pe regretata Marilyn), întregește distribuția acestui film bogat în poante dar inconsecvent. O culminație a peliculei: formidabila bătălie cu tarte, în care personajele devin toate monștri cu glazură. Bourvil și Louis de Funès, în *Le corniaud*, provoacă adesea rîsul, deși abuzează de arhibătute scheme ale „rețetei“. Jumătate comedie, jumătate melodramă, *Căsătorie în stil italian*, filmul lui Vittorio de Sica după „Filumena Marturano“, nu se ridică la valoarea „divorțului“ lui Germi a cărui replică a vrut să fie. Doar jocul protagoniștilor se ridică în răstimpuri la un nivel magistral: Sophia Loren și Marcello Mastroianni se antrenează reciproc, stimulator, în aflarea unor expresii comice semnificative.

Gopo și palmaresul

În acest festival foarte divers stilistic, inegal valoric, contribuția românească a fost, după părerea mea, printre cele mai interesante. Publicul moscovit a primit cu multă căldură *De-aș fi... Harap Alb*, juriul a răsplătit creația lui Gopo cu un premiu pentru regie (sînt convins că în contextul concret al festivalului filmul merita mai mult), presa a avut multe cuvinte de laudă și aproape de loc rezerve. *Harap Alb* a adus în festival o pată de culoare inedită, basmul cinematografic, contribuind la acea diversitate stilistică a competiției de care aminteam mai sus. *Harap Alb* a mai adus ceva în festival: măsura inventivității și fantezia lui Gopo, concepția modernă în tratarea cinematografică a unui basm clasic. Jocul actorilor — Florin Piersic, Cristea-Avram, Irina Petrescu a fost apreciat în presa sovietică de specialitate, ca și excelenta scenografie a lui Ion Oroveanu, efectele sonore (ing. Dan Ionescu), subtilitățile imaginii lui Gore Ionescu, muzica lui Dumitru Capoianu.

Călin CĂLIMAN



1

2



3



4

1. Tatiana Samoilova e o constantă prietenă a cineaștilor români. Iat-o alături de Florin Piersic, Irina Petrescu și Cristea Avram.

2. Rex Harrison (modest) și Florin Piersic (prim-plan).

3. Același Piersic între soții Lemmon.

4. La Moscova, muzica ușoară înregistrează un nou duo: Raj Kapoor și Cristea Avram.

Cele mai bune douăsprezece filme documentare ale lumii (IX)

Pămînt spaniol

La începutul anului 1937 sorții războiului civil din Spania nu erau încă hotărîți. Ajutorul lui Hitler și Mussolini acordat generalilor răzvrătiți nu a reușit să încline balanța victoriei de partea lui Franco. Atacul concentric asupra Madridului în noiembrie 1936 se frînsese. Se putea spera că în lupta inegală cu puterea militară a rebelilor fasciști Republica spaniolă nu va ieși învinsă și după lupte grele va înăbuși răzmerița. Poate că s-ar fi întîmplat așa, dacă nu ar fi fost intervenția armată din ce în ce mai puternică a Italiei și Germaniei, care sfidau democrațiile occidentale. Timpul lucra în favoarea generalului Franco și a aliaților lui. Încă spre sfîrșitul anului 1937 acest lucru devenise clar, iar în 1938 era o certitudine. La începutul anului 1937 mai pîlpîia încă puțină speranță, iar inimile tuturor oamenilor pentru care fascismul constituia o amenințare pentru lumea întreagă, băteau la unison cu inimile apărătorilor Madridului și ale învingătorilor de la Brihuega și Guadalajara.

Regizorul: Joris Ivens

Spre sfîrșitul anului 1939 sosește în Spania regizorul olandez Joris Ivens. Avea pe atunci treizeci și opt de ani și era cunoscut nu numai ca creatorul unor filme-studii de avangardă ca *Podul* și *Ploaia*, dar în primul rînd ca realizatorul unor filme documentare angajate: *Cîntec despre eroi* (Comsomol, 1932), *Borinage* (1933), *Pămînt nou* (1934). Ivens era de pe atunci „Olandezul zburător al filmului" — lucra în țara sa natală, în Belgia, în Uniunea Sovietică, ținea conferințe în Franța, Germania și în Statele Unite. În momentul cînd a izbucnit revolta generalilor, se găsea dincolo de ocean, la invitația lui Film Alliance pentru a ține o serie de conferințe la universitățile americane, conferințe ilustrate cu proiecții de filme proprii. Fundația Rockefeller îi comandă un ciclu de filme despre problemele Americii contemporane, destinate tineretului. Războiul civil din Spania schimbă planurile vitale ale lui Ivens. Încredințează realizarea filmelor comandate de Fundația Rockefeller colaboratoarei sale Helen van Dongen, iar el începe pregătirile în vederea realizării unui film despre Spania în luptă. Ivens a fost unul din inițiatorii creării studiourilor Contemporary Historians Inc., în componența cărora au intrat între alții, mari oameni ai literaturii ca Ernest Hemingway, John Dos Passos și Lilian Hellman. Datorită cotizațiilor și donațiilor, s-a putut aduna suma de două mii de dolari care a permis începerea realizării filmului.

Ivens pleacă la Valencia, unde funcționau autoritățile republicane. Pe drum ia cu el din Franța pe operatorul John Ferno. Pentru partea „literară" avea să colaboreze cu echipa olandeză John Dos Passos, dar de la începutul acestei antreprize el se retrage. După o ședere de o lună în Spania și după realizarea a cîteva sute de metri de filmări, Ivens se întoarce la Paris pentru a revizui materialul și pentru a stabili concepția finală a filmului. Aici îl întîlnește pe Ernest Hemingway, care intenționa să plece la Valencia și Madrid ca corespondent de război al ziarelor americane. Această întîlnire are o importanță hotărîtoare pentru viitorul film: în convorbirile cu scriitorul se cristalizează concepția *Pămîntului spaniol*, și lucrurile pornesc conform planului stabilit. Și nu în doi, ci în trei. Pe lîngă regizorul Ivens și operatorul Ferno, la realizarea filmului ia parte activă autorul de mai tîrziu al textului și comentatorul — Ernest Hemingway.

Ivens și Hemingway: o colaborare de mare calibru

În luna mai a anului 1937 perioada de filmări a fost încheiată. John Ferno urma să mai facă cîteva completări, rămînînd în Spania încă un timp după plecarea lui Ivens. Regizorul transportă întreg materialul la Hollywood și aici se ocupă cu montajul și sonorizarea lui. Muzica a fost compusă de Marc Blitzstein și Virgil Thomson, pe baza melodiilor populare spaniole. Efectele sonore au fost prelucrate și înregistrate pe bandă de Irving Reiss, regizorul emisiunilor teatrale de la Columbia, marele specialist în domeniul fondului acustic. *Pămînt spaniol* datorează mult lui Reiss în ce privește crearea atmosferei sonore a unui oraș bombardat sau a luptelor de pe front. Filmul a fost fotografiat mut, astfel că sonorizarea s-a făcut ulterior, în studio, păstrîndu-se totuși efectul de adevăr și autenticitate. În sfîrșit textul, a fost scris de Ernest Hemingway, pe baza notelor și a primelor schițe compuse „la cald" la Madrid și Valencia. Inițial, textul urma să fie citit de către Orson Welles, pe atunci tînăr actor începător, dar încercarea a dat greș. Comentariul suna artificial, teatral. De aceea s-a decis ca scriitorul să-și citească propriul său text. Și așa s-a întîmplat. Filmul a devenit astfel mai personal, într-adevăr documentar, deoarece spectatorilor le vorbea omul care a trăit aproape fiecare scenă și fiecare secvență, ca martor și coautor.

Filmul *Pămînt spaniol* nu a fost, după cum intenționa inițial Joris Ivens, o cronică istorică a războiului civil, ci s-a transformat într-o relatare concentrată și totodată lirică despre caracterul și — ceea ce este și mai important — despre sensul luptei dusă de poporul spaniol împotriva fascismului intern și internațional. Locul acțiunii nu se găsește pe diferite fronturi și în diferite provincii ale țării. În film nu se vorbește nici despre Basci, nici despre minerii din Austria, nici despre țăranii din Andaluzia. Pe ecran spectatorul vede mica așezare Fuenteduenia, situată pe fluviul Tag, în apropierea șoselei de legătură dintre Valencia și Madrid și capitala care se apăra eroic. Fuenteduenia și Madridul — spatele frontului și frontul, iată cele două centre ale filmului simbolizînd mecanismul și ideologia războiului dus împotriva generalilor răsculați. Fuenteduenia, care în timp de pace număra 1 500 de locuitori a fost lipsită aproape de toată partea masculină a populației ei. Pe cîmpuri lucrează bătrîni, femei, copii. Cu greu se cultivă pămîntul dur, ars. Cu greu rodește sămînța pentru pîine, legumele, vița de vie și fructele. Vechiul proprietar nu s-a îngrijit de moșiile lui, avea mai mult, care îi aducea și așa venituri frumoase . Acum situația se schimbase — țăranii știu că prin irigarea solului recolta ar putea crește de zece ori. Și nu numai pentru ei înșiși ci și pentru cei ce luptă la Madrid. La patruzeci de km de ei trece linia frontului. Se aud salvele de tun. Dar pe cîmpurile Fuentedueniei muncesc în sudoarea frunții oameni cu fețe dure, secate de soare, ca și pămîntul pe care-l cultivă. Și neținînd seama că atît de aproape se duc lupte, aici se dă în același timp bătălia pentru irigarea pămînturilor, pentru săparea unui canal, pentru fertilizarea solului. Există o strînsă legătură între ceea ce se petrece la Madrid și ceea ce se petrece în satul din spatele frontului. Lupta cu fascismul este doar o luptă pentru dreptul la un trai mai bun a milioanelor de țărani săraci și exploatați, este lupta pentru dreptatea socială.

De victoria Republicii depinde viitorul Fuentedueniei. De aceea băieții tineri din satul de pe Tag se înrolează în miliție pentru a lupta la Madrid și pentru a apăra linia de comunicație între capitală și Valencia. Reprezentantul tineretului din sate este băiatul din Fuenteduenia — Iulian. Îl vedem în tranșee, cînd scrie o scrisoare acasă, că poate în curînd va veni în permisie. Îl vedem în satul lui de baștină, în pauză între lupte, și îl vedem cum îi formează pe colegii lui și alți băieți mai tineri în arta de a se servi de armă. Ivens intenționa să-l mai arate încă o dată la sfîrșitul filmului, în luptă, dar în ciuda căutărilor, nu a reușit să regăsească detașamentul în care servea eroul lui. Poate Iulian a fost mutat într-alt sector al frontului, poate zăcea, rănit într-un spital sau a fost ucis atacînd armatele fasciste? Nu se știe ce s-a întîmplat cu Iulian, astfel că la sfîrșitul *Pămîntului spaniol*, în locul eroului apare un curent de apă curgătoare, pe care-l absoarbe solul secătuit. Vrăjmașii nu au reușit să cucerească podul de pe drumul Valencia- Madrid, apărat de miliția populară, iar țăranii din Fuenteduenia au reușit să facă primul pas spre irigarea terenurilor lor. Acesta este mesajul filmului lui Ivens, mesajul *Pămîntului spaniol*.

În comparație cu celelalte filme ale regizorului olandez, povestea lui despre Spania luptătoare constituie un important pas înainte, o dovadă a evoluției mijloacelor artistice de expresie, de care se servește un creator conștient. *Pămîntul spaniol* este o operă cu compoziție expresivă, omogenă. Cele două linii tematice, războiul și cultivarea pămîntului se completează, iar schimbarea locului acțiunii de la Madrid la Fuenteduenia și pe cîmpul de luptă de pe linia de comunicație între cele două orașe, capitala istorică și cea provizorie, este motivată prin dramaturgia interioară a filmului.

Comentatorul și crainicul: Ernest Hemingway

Marea valoare a filmului este comentariul lui Hemingway: simplu, tot atît de sec și dur ca și pămîntul spaniol. Comentariul nu este niciodată o descriere tautologică a celor care se perindă pe ecran, ci o completare în contrapunct a imaginilor. Cît de bine dezvăluie curentul interior de sentimente în scena despărțirii soldaților care pleacă pe front, de familiile lor. Hemingway spune că cuvintele de adio sînt întotdeauna la fel în toate limbile lumii și în toate războaiele. Dar în acest război există pentru prima oară un element nou, despre care știu cei care se despart, la care se gîndesc dar se tem s-o recunoască. Soțul nu-și lasă soția într-un sat neliniștit. El știe că în orice clipă se poate muri de o bombă sau proiectil de artilerie. Soția știe că nu este în stare să asigure soarta copiilor care, în aceeași măsură ca și ea, sînt expuși primejdiei. Iar camionul nu-l duce pe soț în vreo cazarmă ci direct în prima linie de front, poate la un kilometru sau doi, sau într-alt cartier al orașului. În *Pămînt spaniol* apare pentru prima oară amenințătorul memento al războiului total, care aduce pieire nu numai „profesioniștilor", soldaților care luptă pe front, ci și maselor de populație civilă. În filmul lui Ivens se furișează spectrul viitoarelor masacre în masă.

La 19 iulie 1937 a avut loc în sala mare „Philarmonic" din Los Angeles, premiera *Pămîntului spaniol*. Trei mii de oameni au plecat de la casă nemaiputînd să cumpere bilete. Vizionarea publică a fost precedată de numeroase proiecții particulare. Succesul de casă al filmului la New York a depășit toate speranțele. Apoi aceleași pagini de glorie s-au scris și în sălile Parisului și Londrei.

Joris Ivens nu a negat intențiile sale propagandistice. Spunea că toată simpatia lui este de partea autorităților locale ale Spaniei, dar toată ura lui se îndreaptă împotriva fascismului.

De la premiera *Pămîntului spaniol* au trecut douăzeci și opt de ani. „Times"-ul londonez încă pe atunci a denumit filmul lui Ivens unul din cele mai mare zece filme din ultimii zece ani. Astăzi el se numără, pe drept, printre cele douăsprezece cele mai bune filme documentare ale lumii.

Jerzy TOEPLITZ











MERIDIANE

Metamorfoza moliilor



Este titlul filmului pe care-l termină în aceste zile la studiourile din Billancourt, regizorul francez Pierre Granier-Leferre ajutat de o distribuție strălucitoare.

„La métamorphose des cloportes" este un roman de Alphonse Boudard care a fost adoptat pentru ecran de Michel Audiard și Albert Simonin.

— Cum vă definiți filmul, Pierre Granier-Leferre?

— Ca o farsă dramatică. Ori de cîte ori unul din personaje moare și numai în acel moment, vreau ca publicul să fie puternic atașat de el.

— Subiectul?

— Să vă reamintesc întîi ce înseamnă „cloporte" (conform definiției din Larousse): un animal mic, gen crustaceu, măsurînd circa 2 cm și trăind în locuri întunecoase și umede. Dar cloporte mai poate însemna de asemenea și anumiți oameni care-și petrec viața în mahalalele marilor orașe, în marginea societății și a legii. Filmul meu va fi dedicat vieții lor mizere.

1) Maurice Biraud — o „molie" de tip naiv.

2) Charles Aznavour — o „molie" de tip fals naiv.

3) Irina Demick, adevărată călugăriță (e vorba de insecta cu acest nume) foarte feminină, care sub aparențele ei de fetișcană dezghețată și frumușică, ascunde o cupiditate violentă și instincte ucigașe.

4) Lino Ventura — „domnul" Alphonse, mare iubitor de tablouri de valoare.



LILY ZOGRAPHOS: CORESPONDENȚĂ DIN ATENA

GRECUL ALEXIS ZORBAS, TRĂDAT DE AMERICANUL ANTHONY QUINN

Grecul Alexis Zorbas, ultimul film al lui Kakoyannis a însemnat pentru publicul elen marele eveniment — dar și marea dezamăgire — care a încheiat stagiunea cinematografică 1964—1965.

Premiera mondială avusese loc la Paris, cu participarea oficială a membrilor guvernului grec. În asemenea condiții e lesne de înțeles nerăbdarea cu care a fost așteptat filmul acasă la el, mai ales că reprezenta ecranizarea după una din cele mai de seamă capodopere ale literaturii universale, romanul „Alexis Zorbas", al lui N. Kazantzakis. Alexis Zorbas, eroul cărții este foarte cunoscut și foarte iubit de marele public de la noi ca fiind purtătorul unei filozofii de viață simple și populare, dar prin aceasta cu atît mai greu de atins.

De aceea, toți cei care s-au îmbulzit în primele zile în cinematografele ateniene ca să-i vadă chipul pe ecran, erau pătrunși de imaginea lui literară, de caracterul său atît de viu, atît de puternic legat de tot ce înseamnă Grecia, așa cum l-a izbutit pana măiastră a lui Kazantzakis. Zorbas este atît de adevărat, atît de firesc, încît pare fantastic.

Trădarea lui Zorbas

Chiar după premiera „de acasă", s-a făcut auzit un murmur de protest care creștea pe zi ce trecea. Într-o săptămînă „trădarea lui Zorbas" a devenit subiectul de discuție al întregii Atene. Mulțimea era chiar înfuriată. Vedea pe ecran un Alexis Zorbas trădat de la un cap la celălalt. Cu excepția Irenei Papas (excelenta Electră de care desigur că vă mai amintiți) în rolul văduvei — cu adevărat excelentă — și al actriței mai vîrstnice Kedrova, nimeni altcineva nu părea să fie la locul lui în acest film. Iar esențialul a fost că subiectul anti-eroic al lui Zorbas le-a scăpat autorilor ecranizării printre degete, și în deosebi realizatorului Kakoyannis și intrepretului rolului titular, Anthony Quinn. Acesta din urmă este fără doar și poate un mare actor, dar nu a reușit să-l înțeleagă pe Zorbas și cu atît mai puțin să-i înțeleagă sufletul de grec.

Aș îndrăzni să afirm un lucru care ar putea părea poate caraghios, dar e foarte greu să fii grec.

Popoarele, ca și oamenii, își au caracterele lor. Iar aceste caractere depind de situațiile care le-au modelat. Cu cît viața e mai grea și mai aspră, cu atît caracterele devin mai puternice și mai personale.

Un american îi poate vedea pe greci ca pe niște sălbatici, sau, dacă doriți, ca pe niște fenomene aparte. Dar sufletul grec, duios și tragic totodată, dăltuit în piatra unei istorii multimilenare, nu-l va putea pătrunde niciodată un american.

Romanul lui Kazantzakis nu descrie o poveste presărată de peripeții mai mult sau mai puțin palpitante, ci un tip uman, un bărbat care a riscat totul în viață pentru a junge la o teză filozofică care nu-i de loc la îndemîna oricui. Zorbas a fost poate un aventurier, dar în momentul în care scriitorul l-a întîlnit, el ajunsese la acea înțelegere atît de profundă, de iubitoare, de îngăduitoare față de slăbiciunea omenească atît de antieroică.

S-au înfățișat întîmplări dar s-a estompat personajul

Realizatorul filmului trebuia să transpună nu povestea — sau poveștile lui Zorbas — ci tipul său uman. Altminteri el risca să prezinte evenimente, foarte interesante poate, dar nu esențiale, scăpîndu-i din mînă personalitatea lui Zorbas, adică totul, ceea ce de altfel și din păcate, s-a și întîmplat.

Rumoarea protestatară iscată de acest film la noi a ținut o lună întreagă. S-ar putea aduna pe o mie de pagini criticele, articolele și disputele publice generate de el. Adică, cea mai bună mărturie că Alexis Zorbas este cu adevărat un erou popular.

Acum apele s-au mai liniștit. Stagiunea s-a încheiat și atenienii s-au resemnat să vizioneze în cinematografele de vară, sub cerul înstelat — faimosul cer înstelat al Atenei — filme muzicale, filme distractive, potrivite caniculei și pungilor tuturor.



Irène Papas, celebra Electra este o remarcabilă interpretă a rolului văduvei din filmul lui Kakoiannis, singura bine distribuită în ecranizarea romanului „Alexis Zorbas".

CARTEA DE FILM: Pierre Leprohon

Istoria cinematografiei

Editions du Cerf-Paris: 1959—1963

Pierre Leprohon este o somitate în domeniul istoriei filmului și lucrarea sa despre Chaplin a devenit de mult clasică. Punîndu-și cunoștiințele în slujba popularizării istoriei cinematografiei, Leprohon a publicat o istorie a acestei arte într-o formă deosebit de interesantă. În două volume de format redus, autorul parcurge evoluția filmului de la începuturile sale pînă în 1962. Stabilind, de la început, dificultatea unei istorii a acestei arte mult prea recente, și anunțînd în prefață doar o simplă inventariere a eforturilor și rezultatelor ei, autorul își depășește mult intențiile modeste inițiale propunînd, de pildă, o periodizare care merită atenție. Leprohon stabilește o primă etapă istorică a evoluției filmului cuprinsă între anii 1895 și 1930. Este perioada *cinematografului*, cum îl numește, adică a filmului mut pe care îl socotește „cu totul altceva" decît filmul vorbit. A doua etapă, cea a filmului vorbit, se încheie după părerea autorului în jurul anilor 1960—62, ani socotiți de el anunțînd „un cinema care, într-un anumit sens, își regăsește originele"; începe așadar atunci o nouă, o a treia etapă istorică.

Primul volum intitulat, în lumina acestor idei, „viața și moartea cinematografului", conține, în primul rînd, o descriere istorică a fazelor dezvoltării filmului mut urmărind nu personalitatea creatorilor sau analiza operelor, ci tendințele generale, curentele care au marcat evoluția cinematografiei. Istoricul acesta este scris în lumina următorului gînd: „Tocmai pentru că era mut, cinematograful a fost nevoit să inventeze un limbaj. Oamenii au plămădit acest limbaj și l-au dus la un asemenea grad de dezvoltare încît cei mai buni critici ai epocii l-au considerat ca un rezultat periculos. Noi, spectatorii, am învățat, încetul cu încetul, să înțelegem acest limbaj, să-i surprindem toate subtilitățile și aceasta într-un ritm a cărui viteză ne uimește astăzi. Pentru că acest limbaj era încă necesar și de uz comun l-am dezvățat noi chiar... Cinematograful este o limbă moartă.

O dată cu filmul „vorbit" — a cărui tehnică își are originea încă la începuturile cinematografului — a trebuit inventat un nou limbaj: „limbajul filmului mut nu i se mai potrivea unui film sonor sau vorbit. Trebuie plecat din nou de la zero pentru a descoperi o tehnică nouă pe măsura noilor mijloace". Istoria etapelor evoluției filmului urmărește astfel nașterea, înflorirea și desăvîrșirea mijloacelor de expresie ale celei de a șaptea artă.

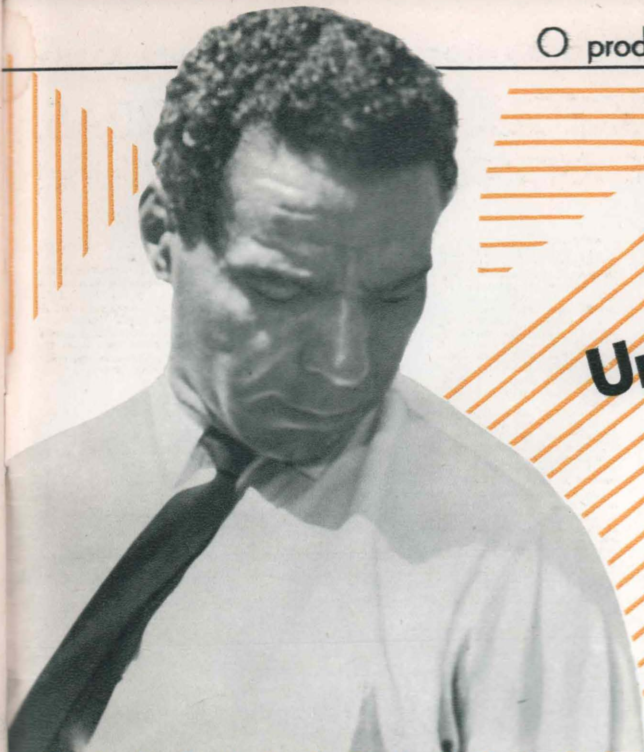
În sfîrșit, Leprohon constată că cinematografia a depășit speranțele începuturilor precizîndu-i evoluția în viitor în privința expresiei dramatice. „Cinematografia a bifurcat de la un plan spre un altul, de la plastică și ritm spre psihologie și spre dramă. Acesta este destinul ei". Ne îndreptăm, constată pe temeiul analizei sale istorice Leprohon, spre o nouă etapă „care a și început să fie denumită cu un termen nou: ciné-romanul".

Deși succintă, istoria lui Leprohon este interesantă pentru că este scrisă dintr-un punct de vedere limpede, precis și devine prin aceasta altceva decît o inventariere de film și catalogare de cineaști. Avem de-a face mai degrabă cu un eseu în care esențial este surprinderea liniilor directoare ale evoluției filmului.

Pentru a furniza însă în același timp și informația de bază necesară, pentru o lucrare de referință utilă, istoria lui Leprohon cuprinde, în ambele volume, un ansamblu de documente (considerînd douătreimi ale volumelor) alcătuit dintr-o cronologie detailată pe țări, a filmelor produse și a evenimentelor importante din istoria cinematografiei, precum și un număr mare de fișe tehnice ale principalelor filme cărora li se adaugă aproape o sută de biografii ale cineaștilor cei mai de seamă. Consemnarea unor date privind cinematografia română în istoria lui Leprohon este o nouă dovadă a recunoașterii valorii creației noastre filmice.

Așa cum și-a propus-o, istoria lui Pierre Leprohon este un ghid practic, dar totodată un punct de vedere original asupra dezvoltării artei filmului.

Ion BARNA



Un cartof, doi cartofi



SCENARIUL: Raphaël Hayes, O.H. Hampton. *REGIA*: Larry Pe-erce. *IMAGINEA*: Andrew Laszlo. *MUZICA*: Gerald Fried. *CU*: Barbara Barrie, Bernie Hamilton, Richard Mulligan, Harry Bellaver, Marti Mericka. **Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină ex aequo lui Barbara Barrie la Cannes 1964.**

CINEMA

revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă.

Redactor-șef: Ecaterina OPROIU

Redacția și administrația: București, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — București

Redactor artistic: Vlad Mușatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărășanu

Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. Exemplarul 5 lei

41.017

cinema

nr 9
ANUL III (33)
revistă lunară de cultură cinematografică
BUCUREȘTI — SEPTEMBRIE — 1965